符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



现代主义与后现代主义之间的关系历来错综复杂，难以厘清
从符号学的独特视角来看
二者其实并非标示着绝对的理论界限，反而是开放的阈限
在二者的衔接之中，"美的恒久"是关键

Semiotics and Art Theory : Between Autonomism and Contextualism

符号学与艺术理论
——在自律论和语境论之间

〔以色列〕马德琳·谢赫特 / 著

余红兵 / 译


四川大学出版社

四川大学哲学社会科学出版基金资助

符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



现代主义与后现代主义之间的关系历来错综复杂，难以厘清
从符号学的独特视角来看
二者其实并非标示着绝对的理论界限，反而是开放的阈限
在二者的衔接之中，“美的恒久”是关键

Semiotics and Art Theory : Between Autonomism and Contextualism

符号学与艺术理论
——在自律论和语境论之间

〔以色列〕马德琳·谢赫特 / 著
余红兵 / 译


四川大学出版社

责任编辑:王　冰
责任校对:陈　蓉
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王　炜

图书在版编目(CIP)数据

符号学与艺术理论：在自律论和语境论之间 /（以）谢赫特著；余红兵译．—成都：四川大学出版社，2015.11
（符号学译丛 / 赵毅衡，唐小林主编）
ISBN 978－7－5614－9166－9

Ⅰ.①符…　Ⅱ.①谢…　②余…　Ⅲ.①符号学－研究　②艺术理论－理论研究　Ⅳ.①H0②J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 288085 号

Semiotics and Art Theory: Between Autonomism and Contextualism
by Madeleine Schechter

四川省版权局著作权合同登记图进字 21－2016－31 号

书名　**符号学与艺术理论——在自律论和语境论之间**
FUHAOXUE YU YISHU LILUN: ZAI ZILÜLUN HE YUJINGLUN ZHIJIAN

著　　者　〔以色列〕马德琳·谢赫特
译　　者　余红兵
出　　版　四川大学出版社
地　　址　成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发　　行　四川大学出版社
书　　号　ISBN 978－7－5614－9166－9
印　　刷　郫县犀浦印刷厂
成品尺寸　170 mm×240 mm
印　　张　12.5
字　　数　223 千字
版　　次　2015 年 12 月第 1 版
印　　次　2015 年 12 月第 1 次印刷
定　　价　45.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023　邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。
◆网址:http://www.scup.cn

中译本序

本书是基于一篇未发表的符号学论文，所关乎的是从意义“被体现”的象征形式的角度来定义艺术。这些定义揭示了各种现代主义艺术理论之间的一个有趣的合流点，比如表达论（将艺术定义为情感的表达和/或传达）以及制度论（将艺术定义为被艺术世界当作艺术而接受的人工制品）。其后，我将这个研究加以应用和扩大，以期探索自律论和语境论之间的复杂关系，最终触及现代主义和后现代主义是否可以被视为二分性的文化模式，同时也从广义的非纯粹形式的角度来考虑美在艺术理论中的恒久性，正如“意义的体现”原则所展示的那样。

在这项研究中我扩大了学科的范围。因此，最初提供主要分析工具的符号学与诗学和艺术哲学融合了起来，并关注人们长期争论的一个问题——“什么是艺术?”

在批评和艺术实践中，自律论与他律论的对立一般都被认为是现代主义的标志；而且直到20世纪，作为艺术品艺术地位组成要素的美学特性的关联都是现代艺术哲学所一直持有的主导观点。艺术与美之间的分离就成了20世纪后半叶的主流观点。这种语境主义（反基础主义）的导向包含了后结构主义、解构主义和意识形态理论等艺术批评和哲学，我将它们都归到后现代主义的名下。

然而，20世纪90年代初期出现了一个新的范式转变，从文艺理论的领域扩大到了艺术哲学的领域。这可以被描述为一次美的回归，因而也可以被视为在处理艺术问题时朝向美学批评的一种倾向。目前看来，这个阶段的例子是艺术作为“被体现的意义”的定义，它意外而又明确地出现在两种明显对立的研究方法中，即表达论（现代主义理论）和制度论（后现代理论），揭示了美的问题仍然存在于艺术体验和艺术讨论的核心。

为了解释在艺术品的定义中自律论和语境论之间的这种合流，我转而考查了美的自律的含混意指，以及它在后现代理论话语和艺术实践（能等同于

后现代思考）中所扮演的复杂角色，同时也考虑到后现代思考在一开始就曾被定义为激进的批评，或者换句话说，被定义为与现代性/现代主义的主要原则的决裂。

该领域最近的理论发展针对此立场提出了明确的异议，即后现代主义不再能仅仅被视为对美学思考模式的拒绝，并将后者等同为现代主义。相反，在研究针对现代主义的后现代论争的起源时，人们不能理清巨大的观念体，更不能理清理论方法和艺术实践的集合。在过去的几十年，出现了大量的文章书籍，导致人们对现代主义和后现代主义之间早期所谓的明确区分开始重新评价。

本书主张将现代主义与后现代主义模式之间的界限理解为开放的阈限而不仅仅是明确的边界，这需要我们进一步解释自律性、形式主义与美在连接自律论和语境论的过程中的关系。我自己所选择的做法是借助德国浪漫主义，它从艺术和概念的角度为我们提供了衔接现代主义与后现代主义的一座桥梁。浪漫主义将艺术定义为一种美学实体，它在同时也表现出了象征和美的模式，从而体现了意义。这个事实对后来的艺术理论有着双重关联：首先，它评估了一种意外连贯性，也考虑到了自律论（现代主义）艺术哲学和语境论（后结构主义、解构主义）艺术哲学之间的差异；其次，它标志着范式上的转换，即向美学的转换，可以被简单描述为在自律论和语境论之间的一次往返旅程。

在本书的第二部分，我考察了浪漫主义艺术理论以及它对现代主义和后现代主义思想的主要影响。我的假设是，浪漫主义不仅仅是古代传统的一个过滤器，也是以创造性的方式综合各种资源的实验室，构成了富有启发性的整合，并（为直到20世纪的后世）提供了解决悬而未决的问题的线索。

本书关注诗性语言的浪漫主义定义的理论内涵，即文学作为艺术品的范式，并相应地关注文学理论作为艺术理论（即美学和艺术哲学）的范式。在这个方面，浪漫主义理论为我们提供了自律论和语境论艺术研究方法的主要连接，因为它关注了纯粹形式美学价值和其他美学价值如生命价值之间的复杂关系。

这些观点的核心部分在广义上也解释了我这项研究的符号学方法，这个核心就是象征符号的概念，它成了艺术品的一个同义词。这再一次强调了艺术（表现诗性语言的特点）的表达特性的关联，因而也强调了艺术以其独一无二的方式创造意指的观点（它是关于某物的），即它的意义是内在的，而

不是外在的，或者换句话说，意义是（物质性地）“被体现”在艺术品之中的。艺术作为一种意义被体现的象征形式的最重要的特征明显存在于浪漫主义的理论中，主要见于那些艺术研究对象多为文学作品的资料，因而也见于研究（诗性）语言例子的资料。因此，在考虑浪漫主义美学和分析美学中语言（作为符号系统的范式）的中心性问题，以及强调符号产制过程与意指过程的同时，从符号学作为语言哲学和符号美学作为艺术哲学的视角来看，我们不能忽视现代主义/浪漫主义与后结构主义这二者的符号学基础、解构主义、后现代主义，因而也不能忽视艺术的制度论（它们各有其法）。

浪漫主义者在讨论美学问题以及确立美与诗性之间前所未有的对等关系中所给予文学话语的特权地位，证实了我在本研究中涉及自律性与他律性在（以及相应的语境主义）艺术定义中关系的第一部分的发现。所得到的探索性结论是：将艺术品定义为被体现的意义表明了美作为艺术品本身的一个基本特征的恒久性，在现代主义和后现代主义的定义中均是如此（有鉴于特定理论之间的各种差异）。这个结论是在前面一个结论的基础上得出的，即美的概念应该被广义而非狭义地解释，不仅要包含感知/形式特性，也要包含表达特性。这就恢复了浪漫主义的遗产，也因而为后现代主义传说的脱体、自指和无果的话语注入了新的生机。

这个过程通过展现深嵌于浪漫主义符号美学并凝聚在象征符号概念中的不同潜在性（即语言自指性和以想象所具备的诗性结构来获得对现实再描述的指称倾向之间的矛盾并存）成为可能。自律论和语境论之间的关联也因而可以作为一种操作法在以下的三元关系中得到说明：（1）文本作为（2）艺术品的范式，后者最终等同于（3）象征符号。一方面，文本以及艺术品同样都从生物体或有机整体的角度被视为一个“总体”，即自足自律的实体。另一方面，浪漫主义的方案目标在于模糊所有文化的领域之间既定的界限，从而整合这些领域，最终目的是为了通过一个无限的类比链来获得一个兼容并包的“总体”或一个兼容并包的语境化过程。

可以说，多面性的浪漫主义尝试始于文学文本与文学理论之间的基本连接，以一种全新的方式包含了美学、美术哲学、形而上学，并最终包含了语言哲学（关注语言、意义、指称和真理的问题）。我还主张，正是文学文本的美学特征，一方面提供了这个美作为体验、欣赏和愉悦（从该术语的主观意义看）以及特性（从该术语的客观意义看）的更广义的概念，另一方面提供了美学作为一门学科的概念。可以说，自律论和语境论（实际上是现代主

义与后现代主义之间的桥梁）之间的特定关系，是建立在文学文本作为语言性实体的模型上，而文学语言文本正是以一种自律性的实体（因此根据内在的不受约束的语言学规则而体现）的身份揭示了语言内部不断变化的关系的可能，同时也模糊了既存的限制因素，潜在的语境化过程也从中衍生。因此，本书是要给出关于文学文本（诗歌与散文）的解释性描述，这些文本作为美妙的艺术也是一种美学人工制品，在浪漫主义理论中占据了主要的地位。

我们也可以说，在考虑艺术的浪漫主义理论化的主要立场的同时，文学文本作为艺术品的一个范式，并因此而被视为象征符号，矛盾却又一贯地行使了一种双重功能：一方面，它是一个自律实体，其美学特征是内在的；但在另一方面，这种同时自我指涉的内在构造又根据这样的构造并通过美的享受的视角，以新的方式展示了事物，最终达到了对现实的一种再描述。我们也可以从自律论和语境论相互作用的角度来描述这个独特的关系。实际上，浪漫主义象征概念的矛盾本质就包含了艺术作为被体现的意义的定义。

在本书的最后一部分，我发展了美学主义思想（此处描述为两种明显对立的艺术研究方法即自律论和语境论之间的融合）的几个方面，揭示了浪漫主义遗产在表达论和制度论中的一种开放的或固有的连贯性。本书最后的部分表明了我的信念，即美对艺术的未来以及艺术理论本身的未来具有同样的拯救力量。我也以较为非正统的方式讨论了表达论，即将它们视为关涉“意义之体现”概念的美学理论，而且我主张这些理论在将美学问题基于语言问题而非心理/生理问题的情况下成为美学理论。

我也认为这里存在着符号学与美学之间的一个被人们所忽略的连接，而我这本书所提出的模型得自于浪漫主义理论，关注的是象征符号的中心性，并建立了象征符号与艺术品之间的同一性，其范式就是文学文本。我对这个特定的浪漫主义理论遗产的分析专注也在克罗齐、柯林伍德以及苏珊·朗格等人所各自提出的表达论中得到了重新思考。

最后，我也以同样的方式尝试性地解释了丹托研究美的方法，从其最初关于艺术世界的定义开始，一直到他在20世纪90年代所提出的定义结束。经过仔细观察，人们能够发现：在这些时间跨度为三十多年的定义变体中，出现了一些持续的特征，在我看来是高度相关的，因为它们连接了制度观与丹托哲学的黑格尔式基础。他自己关于被体现的意义的定义（正如浪漫主义者的情况一样）使我们注意到了美学与符号学之间的哲学交叉。从黑格尔式

的角度来看，丹托所选择的典型例子，即沃霍尔的布里洛盒子，将艺术定义为体现其意义的象征表达。因而布里洛盒子提供了对文化语境的一种理解，而且，经过适当变动，它能够被视为一种具体的普遍性，表达在其中体现了意义，但并不传递形而上的知识。在这里，形式/内容的关系在其中进入了美学判断的解释范围，因此特定的内容或研究主题也被认为适于沃霍尔选定的媒介。通过提出形式与内容在以体现的方式表达意义的过程中的这种相互依赖，丹托与黑格尔拥有着一种对艺术表达论而非表现论或形式论的共同偏好。

我认为，这个方法与美有着很大的关系，尽管如本书通篇所述，这是从广义的角度而非狭义形式主义的角度来看的；而且，浪漫主义的遗产凸显于将艺术品定义为一种作为结构即象征性和隐喻性的表达的篇章之中。在这里，感知的或纯粹形式的美学特性被替换为涉及人类理解力的想象性结构的更广泛的美学问题，从而也被替换为语言的美学理解，指向无法归类于既存规则下的各种用法。

制度论在这里被用作后现代主义思潮下发展出来的语境主义批评的主要例子。后现代主义在本书中是一个总称，用于代表那些导致20世纪60年代之后艺术理论中自律论和语境论争辩的各种理论趋势。这些谈论基本上都对自律论不利，它们宣称艺术和美之间的分裂是艺术的决定性特征，以此而推进一种语境主义的理论方法。

我基本认同浪漫主义遗产在连接现代主义和20世纪60年代之后的理论方面所扮演的角色，尽管这些理论有着公开的反美学的偏见。然而，我坚持认为上述的浪漫主义理论在广泛的美学思想的意义上提供了自律论和语境论的一次融合，正如“意义之体现”这一原则所示。

这最后的贡献完成了我们对表达论与制度论以及它们通过意义之体现而形成的合流的探索，这个合流确证了美的恒久。然而，应该还是要说一些关于本书的总体概念的东西。许多年前，在写关于荒诞作为一种美学概念的新定义的博士论文《定义荒诞：阈限性的美学》的时候，我发现了一组概念，即维克多·特纳在人类学中首创并加以应用的阈限、类中介和阈限性。它们描述了实体、状态和文化的过程，以及它们的象征性发展，这些存在于中间性的领域，因而也存在于中间性的范畴。据此，特纳通过均/也或者既非/亦非而不是或者/或者的角度来思考文化范畴的界限，强调了阈限性在弱化文化范畴界限中所扮演的角色。在处理将艺术作品定义为被体现的意义过程中

自律论和语境论的问题时，本书采用了同样的立场，并从阈限性（而阈限则类似于对含混与矛盾的浪漫主义倾向）的角度探索了这个主题。将艺术作品视为表现在整体与变化中形式的无限开放性之间，为我们研究这些复杂有趣的理论模型提供了一种有利的创造性的潜力。

本书能够被翻译成中文并由四川大学出版社出版，我感到很荣幸。我非常高兴完成本书翻译工作的是《中国符号学研究》编辑部主任、南京师范大学外国语学院语言学与符号学讲师余红兵先生，一个拥有了不起的编辑和翻译经验以及符号学与语言学相关知识的年轻学者。衷心希望本书能够在中国受到欢迎。

马德琳·谢赫特

2014 年 8 月 25 日

前言　美的回归

本书的灵感，来自于从意义“被体现”（embodied）的象征形式的角度出发而提出的某些艺术定义。这些定义为各种现代主义的艺术理论提供了饶有趣味的契合点，比如表达论（将艺术定义为情感的表达和/或交流）和艺术制度论（将艺术定义为被艺术界当作艺术而接受的人工制品）。从这个视角出发，本书着力探索现代主义与后现代主义或自律论与语境论之间错综复杂的关系，主张艺术理论中美的恒久性，其理解角度是广义的而非纯粹形式主义的，正如“意义之体现”（embodiment of meaning）这一原则所示。

这个历史过程中的第一阶段在于艺术与美的连接，意味着一件人工制品之所以被视为艺术品，主要是因为它的感知特质，亦即所展示出来的美学特性。因此，通过艺术形式特性即形式与内容相对或宣称艺术自律与他律对立而作出的艺术定义，在批评实践和艺术实践中一般都被视为现代主义的标志。一件艺术品作为艺术本身的地位的必要组成元素是美学特质的基本关联，这是现代艺术哲学所持有至20世纪后半叶的主流观点，而且被表述为艺术的美学定义。从而，艺术与美之间的分裂成为20世纪后半叶的主流观点。这个语境主义（反本质主义和反基础主义）导向包含的艺术批评和哲学与后结构主义，结构和意识形态理论相一致，我将它们都归聚到后现代主义的名下。

然而，在20世纪90年代早期，出现了一个新的范式转向，从文学理论领域扩展到了艺术理论领域。它可以被描述为一次美的回归，因而也是一种对待艺术的美学批评倾向。在目前的情况下，这个阶段的一个例证就是表达论与制度论在将艺术定义为体现意义的形式中所形成的合流。因此，这个方法展示了“美的问题”（aesthetic question）仍然处在体验和讨论艺术的核心位置。

本书的第一部分通过表达的概念剖析了自律论和语境论之间的关系，所采用的视角是在艺术综合理论构建中由来已久的自律和他律相对立的问题，

其中前者提供了艺术的一个美学定义。从这个制高点来看，对各种批评方法的分析表明了表达（expression）是一个无可争辩的有难度的术语，因为它连接着不易相容的方面和领域。正是从这样错综复杂的关系出发，我将探索一条由处理艺术与美之间关系的艺术理论建构之转向所明示的路径。

表达，或表达性，包含了一组也被称为感情性或情感性的特征。众所公认，模仿论强调的是艺术与外在世界（任何意义上的）的关系，而表达论则将焦点移向艺术家及其各种感受的内在主观世界。这个转向及其结果在分析有关“情感”（emotion）与“表达”（expression）的各类定义以及它们与艺术品的关系的同时，也从哲学的角度得到了进一步的解释。

一般来说，关于表达，自律与他律相对立的问题似乎为复杂的感官性多面体即艺术品如何表达或创造意义的疑问提供了两个主要的甚至是二分性的解决方案。这样一来，当艺术的他律受到威胁时，艺术品就被视为文化性编码的情感的传达。另一方面，自律的方法关注的是情感的内在的形式维度，并通过美学特质的角度对其进行描述。

正如我所述，本书提议探索自律论和语境论或自律与他律之间的交叉，正是要通过美学的最难的议题，即表达的问题。因而，这就需要一个更广的美的定义，不仅包含纯粹的形式价值，作为美的代表，也包含一些生命价值，其中联系最紧密的就是表达特性。

一个关于艺术的颇有妙趣的美学定义创造性地解决了某些棘手的难题，它由理查德·林德（Richard Lind）提出（1992），并在本书通篇得到采用。林德认为艺术品是任何通过一种或更多媒介而形成的创造性布置，其主要的功能是传达重要的美学客体。该定义采用了关于美的一个广义视角，因为它强调了以下两点：第一，组成一个或更多媒介的布置的形式关系，媒介的主要功能是为了联通感知；第二，林德的“感知”（perception）不仅意味着感官感知，也意味着意义的感知。该定义关注客体所拥有的形式关系，“形式”（formal）既指感官数据，也指能够在体验中直接给定因而也是有关美的“意义”（meanings）。

林德关于艺术的美学定义强化了作为基本美学特性的形式/格式塔（Gestalt）特性与情感/表达特性二者相似性中的差异，分处于普遍性（genus proximus）和特殊性（differentiae specificae）的名头之下。前者也能被描述为“表层特性”（surface qualities），因为它们限于感官特征的类型；后者则是“深层特性”（depth qualities），因为它们以我们所感知到的



存在于它们内在组织结构中的类型来创造意义，换句话说就是处于“薄”（thin）与“厚”两层意义上的美之间。

总之，在剖析艺术的自律与他律相对立的问题之后，我们能够尝试得出一些结论。首先，将艺术品定义为自律的现象，意味着关注艺术品本身，而且与林德等人所提出的关于艺术的美学定义是一致的。美的享受或美的欣赏是对某些客体的一种反应，拥有一种价值判断作为其组成要素之一，即判断某物为好。美的体验是一种关注人们体验客体及其特性的价值判断，同时这种判断也认为有关客体某些特性的体验具有内在价值。满足这种条件的客体特性是美学特质或特性。在美学特质的大类中，感知/形式/格式塔/表层特性在“薄”的能给人以美感享受的意义上是具有典型代表性的特性。此外，这些特性对应着所谓的“纯粹形式主义”（pure formalism），主张在将艺术品作为艺术评估时，只有形式特征才是相关的。根据这个理论视角，自律论、形式主义和美学是可以互换的术语。

但是，这种对艺术品以及它内在有价值特性的欣赏的关注，能够扩展美的体验，在“厚”的能给人以美感享受的意义上将情感/表达、深度的或人类的价值包括在内。与在形式/格式塔特性的情况下有所不同，艺术品仍然是一个自律体，因为美的体验的扩展和深入超越了纯粹的感官形式类型，体验中所直接给定的美学客体也因其表达特性而被视为重要的。在这方面，“感知”（perception）不仅意味着“感官感知”（sensory perception），也意味着由该艺术品内在组织结构所表达的意义的感知。在这种情况下，我们能讨论“有机/有机主义”（organic/ organicist）的形式主义/自律论与“纯粹”形式主义之间的对立。

有关自律与他律相对立的问题，鉴于形式与表达特性之间的关系（后者将艺术品的自律多面体朝艺术之外的领域、价值和情感的方向扩展），我们能在适当修正的基础上使用美/形式主义和道德批判之间的论争。这样的方法在传统上是二分性的，因为据前者而言，在评估艺术品时，只有考虑它们的形式（自律的）特性才是相关的，而后者则主张艺术品只有在它展现了道德（他律的）价值的时候才是好艺术。

然而，一种名为伦理主义（ethicism）（Gaut，1998）的方法解决了这个问题，它声称艺术的伦理欣赏是一种合乎情理的美学活动。在这方面，将艺术定义为表达也是一种艺术的美学定义，因为它定义艺术的角度是一种提供生命价值的美的体验的功能，亦即人类价值、情感和态度，这种体验是通

过该复杂多面体感知特征的目的性内在组织结构而提供的。

源自两种不同方法的美学特性和非美学特性之间的差异，为讨论 20 世纪 60 年代之后艺术理论中自律论和语境论之间的论争提供了立场，这些理论基本上都宣称艺术与美分离是艺术的本质特征。在这个广阔的框架中，我们从美的自律论这个概念的一般意义（即自律独立、自我决定、自我规制）得出：它是现代艺术哲学的核心概念，既是思考中主体的一种态度（即无偏见的态度），也是客体的组成特征（即本身具有目的的艺术客体）。

相应的，那些从社会政治或意识形态即文化的语境视角来构建艺术意指的方法是语境主义方法的特点，它以各种变化的形式成了美学艺术后现代主义在理论和艺术实践中的主导方法。与自律论的理想相反的，是后现代文化中艺术与制品形式的统一与纯粹（根据特定的艺术媒介）并非清晰地区分，而且，雅的艺术与俗的/流行艺术之间，美的艺术与大众文化艺术之间，或者艺术与其他社会艺术产物之间的传统等级均被废除。

因此，只要对应着现代主义/后现代主义的自律论/语境论的基本关系是从二分法的角度来理解的，表达论就能够被认为是现代主义艺术理论的典型代表。它们首先出现在浪漫主义时代，来源于浪漫美学主义和德国唯心主义哲学的交融，基本主张是自我的表达而不是对外界现实的模仿赋予了一件人工制品以艺术品的地位。相反的，制度论（亚瑟·丹托的哲学属于此）则促成了美学理论构建朝向历史文化语境的这个转向，艺术在这些语境中获得形式并实现意义。但是，在这个广阔的框架即普遍性（genus proximus）的语境论中，人们也能够看到各种语境主义理论的特殊性（differentiae specificae），比如艺术的社会学、环境美学、女性主义，又如分析美学传统，制度论的基础。

然而，正如我在本前言的开头所提到的，用被体现的意义来定义艺术见证了两种明显相反的立场即表达论和制度论之间的意外合流。为了解释在艺术品的定义中自律论和语境论之间的这种合流，我着力于剖析美的自律的含混意旨，以及它在后现代理论话语和艺术实践（能等同于后现代思考）中所扮演的复杂角色，同时也考虑到后现代思考在一开始就曾被定义为激进的批评，或者换句话说，被定义为与现代性/现代主义的主要原则的决裂。

此后，本领域更新近的理论进展已经对此立场提出了明确的异议，也就是说，对后现代主义的看法不再能仅仅是从它不愿接受现代主义的美学思考的角度出发。相反，通过研究后现代论争的起源，人们发现它首先产生于大

量的研究艺术实践的理论方法之中。因此，在文化分析中，后现代话语既使用了诗学（特定意义上）的分析工具，也使用了美学（一般意义上）的分析工具。在这方面，我采用了帕特里夏·沃（Patricia Waugh）的立场，即后现代主义这个术语首先是被用于文学批评，指的是某些美学实践，看似关系到现代主义的美学实践，但同时也超越了它们。因此，到了20世纪80年代初期，这个术语已经从关于一系列美学实践的描述，转变为更加广义的思想导向，看起来似乎是表达了关于现代性理想的批评立场。在这个阶段，该术语的美学起源变得模糊了。

我认为现代主义与后现代主义之间的差异不能被简单地理解为对美的普遍对抗，后者将自律论等同于形式主义。现代主义和后现代主义模式并非不同的边界，而是开放的阈限，需要进一步地阐释连接自律论和语境论的自律、形式主义和美之间的关系。在这个方面，如上文所述，从艺术的和概念的双重视角来看，浪漫主义在这方面越来越显得是连接现代主义和后现代主义的一座桥梁。我认为是这些合流导致了将艺术定义为美的实体，这个实体同时表达了象征的和美的模式，并因此体现了它的意义。这个事实与现代艺术理论有两层关联：第一，它在考虑自律（现代主义）艺术哲学和语境主义（后结构主义、后现代主义）艺术哲学之间的差异时提供了一种意外的连贯性；第二，它标志着一种在范式上的朝向美学的回归，可以被简单地描述为在自律论和语境论之间的一次往返旅程。

在本书的第二部分，我分析了浪漫主义艺术理论，认为它既是作为一个整体的艺术理论史上的必然阶段，又是自律论和语境论之间的重要桥梁。我的假设是浪漫主义不仅是古代传统的过滤器，也是一个实验室，它创造性地综合了不同的源头，发展出了具有启迪性的理论整合，并（为直到20世纪的后世）提供了有关悬而未决的问题的解决线索。

这种探索关注的是艺术品的浪漫主义定义的理论内涵，根据该定义，艺术品是一种象征符号，其主要特征是能指与所指的互相渗透。浪漫主义理论提供了艺术研究的自律方法和语境主义方法之间的典型连接，因为它关注纯粹形式之美和美学价值如生命价值之间的复杂关系，关注语言（尤其是诗性语言）问题的中心性，即文学作为艺术品的范式，也对应关注文学理论作为艺术理论（即美学和艺术哲学）的范式。

这些观点的核心部分在广义上也解释了我这项研究的符号学方法，这个核心就是象征符号的概念（与隐喻一样，首先是个语言的形式，是诗性语言

的中心修辞格)，它成了艺术品的一个同义词。这再一次强调了艺术（表现诗性语言的特点）的表达特性的关联，因而也强调了艺术以其独一无二的（sui generis）方式创造意指的观点（它是关于某物的），即它的意义是内在的，而不是外在的，或者换句话说，意义是（物质性地）“被体现”在艺术品之中的。艺术作为一种意义被体现的象征形式，其最重要的特征明显存在于浪漫主义的理论中，主要见于那些艺术研究对象多为文学作品的资料，因而也见于研究（诗性）语言例子的资料。

因此，在考虑浪漫主义美学和分析美学中语言（作为符号系统的范式）的中心性问题，以及强调符号产制过程与意指过程的同时，从符号学作为语言哲学，符号美学作为艺术哲学的视角来看，我们不能忽视现代主义/浪漫主义与后结构主义这二者的符号学基础、解构主义和后现代主义，因而也不能忽视艺术的制度论（它们各有其法）。

浪漫主义者在讨论美学问题以及确立美与诗性之间前所未有的对等关系中所给予文学话语的特权地位，证实了我在本研究中涉及自律性与他律性在（以及相应的语境主义）艺术定义中关系的第一部分的发现。所得到的探索性结论是：将艺术品定义为被体现的意义表明了美作为艺术品本身的一个基本特征的恒久性，在现代主义和后现代主义的定义中均是如此（有鉴于特定理论之间的各种差异）。这个结论是在前面一个结论的基础上得出的，即美的概念应该被广义而非狭义地解释，不仅要包含感知/形式特性，也要包含表达特性。这就恢复了浪漫主义的遗产，也因此为后现代主义传说的脱体、自指和无果的话语注入了新的生机。

这个过程成为可能，是通过展现深嵌于浪漫主义符号美学并凝聚在象征符号概念中的不同潜在性（即语言自指性和以想象所具备的诗性结构来获得对现实再描述的指称倾向之间的矛盾并存）促成的。自律论和语境论之间的关联也因而可以作为一种操作法（modus operandi）在以下的三元关系中得到说明：（1）文本作为（2）艺术品的范式，后者最终等同于（3）象征符号。因此，文本以及艺术品同样都从生物体或有机整体的角度被视为一个“总体”（totality），即自足（self-sufficient）自律（autonomous）的实体。

此外，浪漫主义的方案目标在于模糊所有文化的领域之间既定的界限，从而整合这些领域，最终目的是为了通过一个无限的类比链来获得一个兼容并包的“总体”。可以说，多面性的浪漫主义方案始于文学文本与文学理论之间的基本连接，其后是它对想象理论的依赖，以全新的方式包含了美学、



美术哲学、形而上学以及语言哲学（关注语言、意义、指称和真理的问题）。

我还主张，正是文学文本的美学特征，一方面提供了这个美作为体验、欣赏和愉悦（从该术语的主观意义看）以及特性（从该术语的客观意义看）更广义的概念，另一方面提供了美学作为一门学科的概念。可以说，自律论和语境论（以及现代主义与后现代主义之间实际上的桥梁）的特点是建立在文学文本作为语言性自律实体的模型上，它正是作为一种自律性的实体（因此根据内在的不受约束的语言学规则而体现）揭示了语言内部不断变化的关系的可能性，模糊了既存的限制因素，潜在的语境化过程也从中衍生。我将尝试给出关于文学文本（诗歌与散文）的解释性描述，这些文本作为美妙的艺术因而也是一种美学人工制品，在浪漫主义理论中占据了一个其他种类艺术品所没有的特殊地位。在我看来，这种对文学文本的关注，以及因此对语言媒介的关注，极大地影响了浪漫主义者关于美的构思。它在更广义的基础上被认为不仅仅包含了纯粹的形式/格式塔/感知特性，也包含了形成艺术品内在组织结构的那些特征，要么是感知特性，要么是类感知特性，比如诗学影像或者内容。

可以说，在考虑艺术的浪漫主义理论化的主要立场的同时，文学文本作为艺术品的一个范式，并因此而被视为象征符号，矛盾却又一贯地行使了一种双重功能：一方面，它是一个自律实体，其美学特征是内在的；另一方面，这种同时自我指涉的内在构造，又根据这样的构造并通过美的享受的视角，以新的方式展示了事物，最终达到了对现实的一种再描述。我们也可以从自律论和语境论相互作用的角度来描述这个独特的关系。因此可以说，在诗学—批评—哲学文本的所有层面，通过反转传统的话语等级，一个产制性/创造性的方面不仅永远与反思性/批评性的方面相互交织，也永远与它相同。因此，作为（有限）文本的诗歌的（无限）生成（poiesis）成了人类在追求绝对思想或理性的无限努力中的最高技能（techne），这种思想或理性本身就被认为是一种活动（activity），一种产制性的活动，如此也拥有了诗性和反思性的双重角色。

正如已经强调过的，浪漫主义理论关注文学文本，表明了诗性语言或者比喻性语言在连接诗歌即艺术品与哲学，或在通过艺术品关联美学、形而上学与认识论的方面扮演着重要的角色。关于艺术，这个独特的包含在艺术作为意义被体现的形式的定义中的方法，证实了艺术品首先是一个自律的美的实体，其目的是以其内在的特性而被人们享用。然而，正是因为这个身份，

它也以某种方式提供了多元的阐释，目标在于辨识其意义（群），甚至也在于揭示世界的新特征，这些特征不仅表示艺术的他律维度，也表示艺术所具备的对艺术品所根植的各种意指语境的开放可能。在这个过程中，想象所具备的形式，如图解、隐喻、象征符号和寓言，拥有和文学文本在结构和功能上的相似性（比如，隐喻可以被视为微型的诗）。相应的，文学文本（因为诗歌与散文之间、诗歌与批评之间以及不同文化领域之间的界限的模糊）扩展成为超文本或者圣经（the Book）的乌托邦方案。

我在这里的讨论所提到的不是一般的想象理论，而是仅仅涉及意义体现观所暗示的艺术品自律性和语境性的矛盾关系并关注象征符号的那些问题。20 世纪后半叶，隐喻（其中心性已经被浪漫主义者所强调）替代了象征符号，成为研究重要的本体论、认知论以及艺术的方法的更加成功的方法之一。隐喻，现在被认为是不可替代的语言（linguistic）现象，但根据约翰逊（Johnson）的理论，它也是思想（thought）和行为（action）的重要原则，在 20 世纪后半叶成了认识论和艺术理论中的中心主题，以一种深植于浪漫主义理论的方式将美学的问题与有关意义和真理的问题连接在了一起。

浪漫主义者所采用的基本认识论模型为哲学、科学与艺术提供了共同的基础，根据这个原则，将艺术视为一个有机的整体或者美妙的总体的定义处于浪漫主义美学的核心位置。然而，茨维坦·托多罗夫（Tzvetan Todorov）在描述浪漫主义理论中象征符号概念所囊括的美妙作品的特征时，强调了被赋予最深刻意义的不及物语言的矛盾，这与浪漫主义者所自有的关于艺术品作为在形式与内容之间创造激发型的关系的构思是一致的，而且与他们对自律论和语境性的深层连接的关心也是一致的，这种深层连接包含在将艺术品视为被体现的意义的定义之中。然而，浪漫主义者所提出的有机形式的概念不仅描述了被理解为一种美学思考行为中的格式塔的由相互关联的部分所组成的多面体，也描述了这个整体与其作为一种形成中的形式的无限开放性之间的矛盾同时性。我主张，正是后一方面典型体现了浪漫主义思想的特点，展现了有机形式的矛盾之处；而且，鉴于考虑到了象征符号相对于其他种类符号的复杂性，这也可以解释为什么选择象征符号作为有机形式的对等项。

在第三部分，我发展了美学主义思想（此处描述为两种明显对立的艺术研究方法即自律论和语境论之间的融合）的几个方面，揭示了浪漫主义遗产在表达论和制度论中的一种开放的或固有的连贯性。本书最后的部分表明了我的信念，即美对艺术的未来以及艺术理论本身的未来具有同样的拯救力

量。我也以较为非正统的方式讨论了表达论，即将它们视为关涉“意义之体现”概念的美学理论，而且我主张这些理论在将美学问题基于语言问题而非心理/生理问题的情况下成了美学理论。我也认为这个被忽略的连接在一些与符号学相挂钩的理论中较为明显。

本书中符号学方法的模型得自于浪漫主义理论，关注的是象征符号的中心性，并建立了象征符号与艺术品之间的同一性，其范式就是文学文本。我的分析专注于克罗齐（Croce）与柯林伍德（Collingwood）所各自提出的表达论，在这些理论中，表达性不仅成了艺术的一种美学特征，也成了一种决定性的特征，而且最好地体现在文学的语言媒介中，使情感得以艺术性地传递或象征化。在这个方面，他们的理论处理的是想象性的表达，据我的基本假设，这种表达在较广的意义上是美学性的，因为它融合了美学狭义的即感知或自律论的方面以及广义的语境化的方面，后一个方面包含了美的体验领域的形式关系，不仅是感官感知，也是所感知到的由艺术品构造出的意义。

艺术的这个特定方面，并未受到传统的克罗齐和柯林伍德批评的关注（这些批评主要关注对表达本身的定义），然而它可以基于以下几个方面而被坚持：首先，文学/诗性作品作为艺术品典型代表的特权地位，以及人们对语言和文学在解决哲学问题中的联系所持有的兴趣；其次，在该理论最有疑问和最富争议的方面，涉及美学客体的本体论地位，强调想象与物质在艺术定义中的对立以及因此强调想象与其诗性结构所扮演的主要角色。

艺术品是一种传达重要美学客体的直觉，它的表达体现在了语言中，在这个意义上而言，艺术品有着一种心理地位；而语言不是通过言语组成部分的分类或者作为独立的单位而被理解的，而是被视为一个总体。在这方面，正如在浪漫主义理论中一样，生成是一种产制性的能力，它是思想的一种模式和一种艺术的客体化。美被理解为一种人类的表达，其媒介是语言本身，而语言其本身基本上则是一种艺术品，因而也是对自由性（不受规则支配）与必然性（受规则支配）的统一。在这方面，体现在语言中的美的自律呈现为一种不断变化中的总体，也始终通过文化话语而被语境化。

这些影响的主要原则提出了将艺术视为对表达活动中所实现的各种感受的发现与解释，并且连接了想象的产制性活动，关于各种感受的诗歌以及诗性/表达性的原创语言，这种语言使得表达得以个性化地生成，不仅是通过词语，而且也包括了属于言语和非言语交际渠道的所有形式。

最后一个有说服力的表达论的例子将语言的概念进行了扩展，并相应地

将艺术作品作为语言的例子来对待，这就是由苏珊·朗格（Susanne Langer）所发展出来的表达论，她的理论也被认为属于真正的符号学研究。她的方法深受恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）及其《象征形式的哲学》（*Philosophy of Symbolic Forms*）一书的影响。朗格遵循了卡西尔的理论，在其开创性的重要作品《哲学新解》（*Philosophy in a New Key*）中将人类视为使用象征符号的动物，而且还发展出了一个原创的艺术理论，基本上被认为是一种表达论，所关注的是艺术作为意义被体现的象征形式的本质。

朗格将艺术品视为呈现性形式与话语性形式对立的典型范例，并将其等同为情感的象征符号，呈现出一种自足总体的特点，与浪漫主义甚为相近。呈现性形式以一种同时的内在的结构安排而出现；因此，它们的意义就源自于含义与可感知形式的一种有机且非任意的融合。此外可以说，意义是被体现的，或者是情感与形式的一种内在融合；因而呈现性的象征符号不是一般性的描述，而是感受的类型，后者并不直接表达所体验的情感，而是作为对我们情感本质的一种美学阐述。

在这个方面，艺术品作为格式塔（Gestalten），是呈现性象征主义的典范，它们像浪漫主义象征符号一样，既是有意义的人类体验的框架，又是美学客体。值得注意的是，朗格回到了这样一个观点中，即艺术品是可以通过感官以及想象而被感知的，这个事实指向了有关美的广义概念，包含了两层意义上的内在框架，即感官元素的框架和意义的框架。她对表达形式的描述能让人想起浪漫主义的象征符号观。因此，话语性象征主义和呈现性象征主义之间的对立似乎将关于美的讨论约减为感知的格式塔，即视觉和音乐的艺术品。

但是，朗格延续了植根于浪漫主义的思路，它将表达特性作为美学特性而加以关注。朗格所采用的是广义的美的概念，融合了自律论即形式主义的方法以及语境主义的方法即通过语言表达人类体验的方法。在这个方面，上述的对立仅仅只能存在于命题性和非命题性的想象性的语言形式之间，这在朗格自己关于诗性创造或诗性产制的描述中得到了说明。

在本书中，我也尝试性地解释了丹托（Danto）研究美的方法，从其最初的关于艺术世界的定义开始，一直到其重访修正的定义结束。在这些时间跨度为三十多年的定义变体中，出现了一些恒量，在我看来是高度相关的，因为它们连接了制度观与丹托哲学的黑格尔式基础（体现于自1998年发表的文章中）。正如浪漫主义者的情况一样，这个连接通过象征符号揭示了美



学与符号学之间的哲学交叉。

我认为，这个方法与美有着很大的关系，尽管这是从广义的角度而非狭义形式主义的角度来看的，全书观点正是如此；而且，浪漫主义的遗产明显存在于将艺术品定义为一种作为结构（*as-structure*）即象征性和隐喻性的表达的篇章之中。在这里，感知的或纯粹形式的美学特性被替换为涉及人类理解力的想象性结构的更广泛的美学问题，从而也被替换为语言的美学理解，指向无法归类于既存规则下的各种用法。

制度论在这里被用作后现代主义思潮下发展出来的语境主义批评的主要例子。后现代主义在本书中是一个总称，用于代表那些导致20世纪60年代之后艺术理论中自律论和语境论的争辩的各种理论趋势。这些谈论基本上都对自律论不利，它们宣称艺术和美之间的分裂是艺术的决定性特征，以此来推进一种语境主义的理论方法。

我基本认同浪漫主义遗产在连接现代主义和20世纪60年代之后的理论方面所扮演的角色，尽管这些理论有着公开的反美学的偏见。然而，我坚持认为上述的浪漫主义理论在广泛的美学思想的意义上提供了自律论和语境论的一次融合，正如“意义之体现”这一原则所示。

从黑格尔式的角度来看，丹托所选择的典型例子，即沃霍尔（Warhol）的布里洛盒子（Brillo Box），经过适当变动，将艺术定义为体现其意义的象征表达，但并不传递形而上的知识。因而布里洛盒子提供了对文化语境的一种理解，而且能被视为一种具体的普遍性，形式/内容的区分在其中进入了美学判断的考虑，因此特定的内容或研究主题也被认为适于沃霍尔选定的媒介。通过提出形式与内容在以体现的方式表达意义的过程中的这种相互依赖，丹托与黑格尔拥有着一种对艺术表达论而非表现论或形式论的共同偏好。

我也参考了哲学家大卫·格雷夫斯（David Graves）的立场，他研究的是乔治·迪基（George Dickie）（因其反美学观点而知名）所提出的权威形式的制度论的发展。格雷夫斯提出了制度论的新阶段，认为美扮演着重要的角色。然而，他从一个较为形式主义的角度定义美，将美视为最广泛意义上的感官所接收之物。虽然如此，他在美学上倾向于语境主义的定义，这就在美学主义思想的传统中移置了迪基的观点，因而也移置了制度论的核心。格雷夫斯回到了语境方法所忽略的意义与艺术品“身体”（body）的基本关联之上，并提出了他自己对其所暗含的制度美学兴趣的阐释。根据这个阐释，

除了传统理论的情况之外，被体现的意义是一种结论，而非一种假设。

这最后的贡献完成了我们对表达论与制度论以及它们通过意义之体现而形成的合流的探索，这个合流确证了美的恒久。

目　录

第一部分　理论的合流

第一章　设置场景

将艺术品定义为意义“被体现”的符号形式在过去的二十年里已经达到了一个有趣的合流点，聚拢了各种现代主义的艺术理论，比如表达论（将艺术定义为表达和/或情感的传达）以及制度论（将艺术定义为被艺术世界所接受为艺术的人工制品），后一个方法由美国的哲学家亚瑟·丹托（Arthur Danto）和乔治·迪基（George Dickie）各自发展。在目前的情况下，制度论对应着艺术哲学的某些后现代发展，其论点的建立主要是围绕丹托在他自己最初建构该理论的基础上所做的一系列改进。

关于第一组理论，我将引用A. 本德特森的《艺术，表达与美》中的一节，他在其中从符号与其意义之间有机关系的角度描述了“表达”；并且，以此来看，体现于形式中的情感成了美的体验的类比：“表达就在于形式与情感之间的关系本身……表达出现在关于美的思考行为中，因为在此行为中，情感以一种相融于或体现于某客体或形式的状态而被体验。”[①] 进一步来看，在形式与情感均相互决定从而来创造一个有意义的美的多面体的时候，这个特定效应就达到了：形式表达一种特定的情感，而且相应地呈现出一种适于该情感的可感受的特性；或者用本德特森的话来说，形式与情感有着一种交互的内在性：

> 在体现中的结合的亲密性……是形式与情感交互内在性理论的特别关注点。……该理论解释了美学表达的各种特征，这些似乎都被其他理论所忽略。我们已经看到，在语调、色彩和词语的美的感知中，形式部分与效应部分之间的隔离消失了：情感在感受的行为中被听到、看到或者说出，而语调、色彩和词语也在感知或理解的行为中以情感性的方式被感受到。情感在使其得以存在的形式中被

---

① Arthur Berndtson, *Art, Expression, and Beauty* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969), 10.

实现。它在形式中被确定。……情感赋予了形式以生命，并助其成为一个有机的整体。在情感与形式换位的过程中，它们相互渗透。在实现和确定的过程中，形式渗透情感；在生命与统一的过程中，情感渗透形式。因此形式和情感在彼此之中是内在的。①

关于制度论，一个清晰的例子是由亚瑟·丹托在其理论的后期修改中所提供的："我的《平凡的变形》(*The Transfiguration of the Commonplace*)一书中所出现的论题为艺术作品是象征表达，因为它们体现了自己的意义。批评的任务是要辨识出这些意义，并且解释它们的体现模式。"②

艺术的表达观（艺术的意义体现观从属于此观点）基本上主张情感的表达是艺术作品的核心本质特征，提供了西方艺术哲学史上最重要的艺术定义之一，它们将艺术定义为模仿、表达和形式。最著名的区分可能就是迈耶·H. 艾布拉姆斯（Meyer H. Abrams）在其经典著作《镜与灯》（*The Mirror and the Lamp*，1953）中所给出的区分。在这本书中，他根据组成艺术品的四个向度来给艺术品下定义：宇宙、作品、艺术家以及受众，它们的组织方式是将艺术品放在中心地位。艾布拉姆斯认为：

（一个）批评家会倾向于从这些术语中引申出其定义、划分和分析艺术作品的主要范畴，以及判定艺术品价值的主要标准。因此，这种分析方案的应用会将解释艺术作品的性质与价值的尝试分成四个大类。③

他据此确立了四个基本的定义，它们被视为主要艺术理论的基础，即模仿论、实用论、表现论和客观论，最后一项等同于形式主义论或美学论。④

其后，哈罗德·奥斯本（Harold Osborne）在某种程度上遵循了康德（Kant）关于各种判断的区分，并根据西方艺术理论所源自的基本兴趣，提出了有关这些理论的分类。他区别了（a）实用兴趣，即艺术工具论，艺术

① Arthur Berndtson, *Art, Expression, and Beauty* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969), 180.

② Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992), 41.

③ Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Oxford University Press, 1953), 6—7.

④ Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Oxford University Press, 1953), 8—29.

作为一种表达情感的工具的观点就属于此；（b）对艺术作为反映或复制的兴趣——自然主义的艺术理论；（c）美学兴趣——形式主义的艺术理论（艺术作为一种自律的创造，以及艺术作为一个有机的整体）。[①]

杰罗姆·斯托尼茨（Jerome Stolnitz）也在他的《美学与艺术批评史》（*Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*）一书中对模仿论、形式主义、情感主义论（等同表达论）与他称为美的"恰当性"[②] 理论作了区分。后一个构式较少为人所知，它视某物为"艺术作品，前提是（1）该物是人类熟练工艺的产物，而且（2）（不考虑艺术家的意图如何）该物有显著的美学吸引力"[③]。基恩·布洛克（Gene Blocker）在《艺术哲学》中提出了一种三元分类，反映了我们对艺术的兴趣和话语的三个大中心，即表征、表达和形式主义。[④] 最后一个分类的例子出现在诺埃尔·卡罗尔（Noel Carroll）的《艺术哲学》（1999）中，它提出了一种有些类似的方案，即艺术表征论、表达论、形式主义论，以及从分析美学的制高点所提出的艺术的美学定义。总之可以这样说，所有这些分类都包含了西方文化史所承认的艺术的基本定义，而且无论分类的标准如何，表达论始终都存在。

奥斯本的模型接着举例说明了两种哲学科目的融合，即艺术哲学和美学，它们在历史上截然不同，近期才相互关联。在批评使用中，从广义看来，艺术哲学等同于美学。然而，狭义看来，二者之间存在一些主要差异，还需要我们在视此二者可互换之前加以指出。在这个方面，美学是哲学的一个分支，关系到概念的分析与文学问题的解决，其中包含了艺术与自然界中美的体验、美的价值、美的欣赏、美学客体和美学特性。相反，艺术哲学首先审视的是艺术的本质以及概念性的问题，围绕艺术品各种历史定义的含义，还有某些中心术语的含义，如表征、表达、形式与内容、意图与期望、意义与真理等。因此，艺术哲学首先是客体导向的，而康德传统中的美学是主体导向的。与奥斯本的观点相似，菲利普·阿尔珀森（Philip Alperson）曾作出以下评论：

---

① Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction* (New York: Dutton, 1970), 24.

② Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1960), 109—212.

③ Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1960), 195—196.

④ H. Gene Blocker, *Philosophy of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1979), 31—202.

> 至少我们的艺术概念似乎极为复杂。然而，有一种艺术思考在现代艺术哲学家中特别有影响力……这个艺术观的核心概念是“美”的观点……美源自伊曼努尔·康德（Immanuel Kant）的理论，其理解角度是美学兴趣（aesthetic interest），这是我们在欣赏某事物内在优点时所持有的态度。比如，我们能在一幅油画的线条、色彩与质地或者一个建筑的表层与平面的玩转中获得愉悦。根据这个艺术观，艺术家所……关心的是能促进这种体验的作品的产制。……受众……注意到艺术作品的这个“美”的方面。那么艺术就被认为指的是那种普遍的人类领域，此类思考在其中有着核心的重要性。①

美学特质的主要相关性是艺术品作为艺术本身的一个基本组成要素，这是现代艺术哲学史上的主流观点，一直持续到20世纪后半叶，并由艺术的美学定义所表达，最近又被卡罗尔（Carroll）重构为“X是艺术品，当且仅当（1）X的产制带有这样的意图：它拥有某种能力，即（2）提供美的体验的能力”②。

总结而言，根据艺术的美学定义，艺术的功能是通过其美的或内在的特性来提供愉悦，可以说，该定义是对“什么是艺术”这个问题的历史性基本回答之一。相应的，这个问题又是艺术哲学的中心问题。根据上文所述的其他某些基本定义，艺术的重要本质特征似乎也是外在的，即艺术是通过它的表征、社会、宗教、政治或教育等功能而被定义的。

我们也能从自律—他律（autonomy-heteronomy）对立的角度或者用布洛克的简单构式来提出这个关系：“强调艺术作品内在特点和价值的理论被称为‘自律的’；强调外在因素比如艺术家思想和感受或者其所指的社会或地理世界的理论被称为‘他律的’。”③

因此，乍一看来，似乎有两种不仅不同而且相反的艺术研究方法。然而，经过仔细研究，两种方法从二分对立的角度来看，似乎更像理论乌托邦，尤其是当研究的主题是表达（expression）的时候更是如此。因此，从

---

① Philip A. Alperson, ed., *The Philosophy of the Visual Arts* (New York: Oxford University Press, 1992), 2-3.

② Noel Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (London: Routledge, 1999), 162.

③ Blocker, 11.

自律与他律对立关系的制高点对“表达问题”进行一个初步的描述，与更好地理解艺术作为一般层面上的表达和特定层面上的被体现的意义高度相关。我们将看到，表达是一个极难定义的术语，因为它以一种独特的方式连接着不易相容的各个方面和领域。在这个错综复杂的情况中，我将尝试重组一个由艺术理论转向所标示出的特定路径，不仅仅是表达概念的特点。这个历史过程的第一阶段连接着艺术与美，即一件人工制品被认为是艺术，主要是因为它的感知或展现的美学特质。因此，用形式特性即形式与内容的对立或者说主张艺术的自律与他律对立来给艺术下定义，在批评和艺术实践中一般都被认为是现代主义的标志。在后一个阶段，20 世纪的后半叶，艺术与美的分裂成了主流观点。

约瑟夫·马戈利斯（Joseph Margolis）在他最新版的文集《哲学看艺术》（*Philosophy Looks at the Arts*，1987）中评论道：

> 在任何以狭义的感知或感官的方式影响我们的事物（基本忽略艺术与自然之间的差异）和任何适切地集中我们对名为艺术品的文化性复杂成就的理解的事物（基本不限于纯粹的感官）之间存在一种非常奇异的联姻，对“美”的反思现在必须与此形成和解——于经验主义这是灾难性的。①

这个语境主义（反本质主义和反基础主义）导向为艺术批评和艺术理论的某些发展提供了公分母，比如后结构主义、结构主义、意识形态理论、女性主义等，这些都可以归聚到后现代主义的名头之下。属于这个导向的还有基本形式的制度论。然而，在 20 世纪 90 年代初期，出现了一种新的范式转向，它将制度论从文学理论推进到了艺术哲学的领域。这可以被描述为美的一次回归，因而也是对待艺术品的一种美学批评倾向。在目前的情况下，这个阶段的范例就是表达论与制度论在将艺术定义为被体现的意义时所形成的合流，揭示出“美的问题”仍然处于体验和讨论艺术的核心位置。

然而，在探究自律论和语境论之间的关系之前，我将从艺术中自律与他律的对立问题的制高点对表达的概念加以分析。

---

① Joseph Margolis, ed., *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, 3rd ed. (Philadelphia: Temple University Press, 1987), ix.

第二章　表达与自律—他律问题

基恩·布洛克简述了这个问题，但我们需要从有关美与艺术性问题的关联的理论历史转向的角度对自律与他律的对立加以更加详细的描述。关于自律（作为美的自律）与他律之间基本差异的一个综合型描述是由凯西·哈斯金斯（Casey Haskins）所提供的：

> 美学中“自律”的最基本的内涵是指这样的思想：美的体验，或艺术，或二者都是，所拥有的是自己的生命，而不仅是其他的人类事务，后者包含了道德、社会、政治、心理和生物等研究的对象或主题。……传统上自律的美学研究的主题包含美的判断，对美的体验、艺术品、形式特性和艺术品内在意义的心理能力，艺术家的行为及目的，艺术史上的风格、主体或媒介，以及维系社会中艺术活动的实践或制度。……相反，“他律主义者”在这种情况下会将艺术和美的体验的价值解释为终点，取决于其他的终点——比如，道德、实用或者真理。①

接下来，我将看看表达的特定方面，同时注意在艺术定义中自律和他律考量的理论分裂。

艺术作为表达和艺术表征、艺术作为形式一样，都是艺术的核心本质特征，这就是艺术表达论的基础。根据卡罗尔所述：“在根本上，所有的表达论都认为某物只有在表达情感的时候才是艺术。”② 这是艺术的描述性定义，却未必是美学定义，因为它的核心之处并没有美的概念。安妮·谢泼德（Anne Sheppard）从艺术作为艺术的主要价值是其美学价值的假设出发，从美学的角度主张该定义是基于两个假设：“第一，艺术家所做的事情之一

---

① Casey Haskins, “Autonomy: Historical Overview”, in *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly (New York: Oxford University Press, 1998), 170.

② Carroll, *Philosophy of Art*, 61.

是表达他们的情感；第二，情感是美学价值的一个源头。”[1] 我们可以认为，这个方案在将某客体定义为艺术的时候，把传统上由美所扮演的主要角色作为了自己的出发点。表达，或者更好地说——表达性，包含了一组也被认为是效应或情感特质的美学特质。

艺术品的情感特征作为美的即无偏见的欣赏的对象时，成了美学特性。然而，在深入探索（美的）自律和他律之间作为不同艺术定义的基础的关系之前，我将比较艺术定义中所使用的“表达”“表征”和“形式”。在这个方面，考虑到用形式特质即形式与内容对立而定义艺术品的形式主义艺术理论的核心，形式的概念基本上提供了一个艺术的美学定义，主张美在确立某人工制品的艺术品地位中是不可或缺的。

为举例说明这个美的定义，我将自由地使用（即综合各种变体）詹姆斯·安德森（James Anderson）在其文章《艺术的美学概念》（“Aesthetic Concepts of Art”）中所提出的论点。作者将美学价值描述为一种内在的价值，将美的欣赏描述为一种关注人们体验客体及其特质的价值判断，即认为对客体特质的体验具有内在的价值。[2] 在他看来，艺术定义中任何对美的概念的使用的第一要求是人造性（artifactuality）。其他的要求，比如意图性，要更加复杂，关于它们的解释不在本书的写作目的之内。然而，人造性、意图性与功能性出现在大多数的艺术美学定义中。我将安德森的定义综合如下：“O是一个艺术作品－d=定义O是一件带有成为美的欣赏对象的创作目的的人工制品。”或“O是一个艺术作品－e=定义O是一件人工制品，并且O的功能是为美的欣赏做准备”。总结就是：“O是一个艺术作品－d=定义O要么是（1）一件带有成为美的欣赏对象的创作目的的人工制品，要么是（2）一件作为艺术—自我关注艺术（art-self-conscious art）的例子的人工制品。”[3]

尽管这些定义有着不同之处，但如果我们考虑到一件人工制品被创造的时候是带着提供关于其表达特性的美的欣赏的意图，即我们相信体验是有内在价值的，那么在引出“所有的表达论都认为某物只有在表达情感的时候才

① Anne Sheppard, *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art* (New York: Oxford University Press, 1987), 18.

② James C. Anderson, “Aesthetic Concepts of Art”, in *Theories of Art Today*, ed. Noel Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 2000), 71.

③ Anderson, 79－86.

是艺术"[①] 这一观点的卡罗尔的基本定义和安德森那样的美学定义之间就不存在矛盾。然而，仔细看来，当表达特性的问题受到威胁时，我们将会发现某些让人迷惑的问题，它们突出了艺术品自律特性与他律特性之间的复杂关系，其中的自律特性是美学特性。

众所公认，模仿论强调的是艺术与外在客观世界的关系，而表达论则将焦点移向艺术品与艺术家及其各种感受的内在主观世界之间的关系。虽然如此，从哲学的角度来看，这个转向与其结果即艺术品却并不容易解释。情感是个心理过程，出现在人的思维中，艺术品则是个物体。

关于使艺术品成为其创造者的感受渠道的可能性的一个解释是由表达的因果关系论所提供的。这个理论认为艺术在感受某种情感的时候创造艺术品，该艺术品又接着在受众里面创造了同样的情感效应。然而，这个理论未能解释个人的内在的状态——如情感，是如何与外在的公众的艺术品客体之间相连接的；而且，它也未能解释情感究竟在何处。是在艺术家的灵魂中吗？是在受众的灵魂中吗？或者在艺术作品中，作为这复杂感官性多面体必不可少的一部分？情感是真的吗，正如艺术家所感受到并传送给受众，或者是使用艺术手段的媒介过程的结果，其中表达可以被描述为表达性，艺术品本身内在的情感特性？所有这些以及其他许多问题紧随着我们如何谈论"表达情感"。因此，从艺术是关于感受或者说艺术使世界具有情感表达性的明显事实出发，"表达"暗示着一个言语的维度，也暗示着一个非言语的维度，即感知的维度。

从词源来看，"表达"（expression）这个词来源于一个意为"外推"（pressing outward）的拉丁词。因此，它既指以某种方式将感受表呈，也指用词语传达它们的行为，即创造意义。在这个意义上，表达这个术语赋予了艺术以一种特定的能力，能够传达感受、情感和思想，一言以蔽之，就是信息，能够被艺术家和潜在受众所获致。因此，艺术的主要目标是作为一种传达感受的工具，而读者/观众的角色则是进行一种阐释的行为，并发现/创造该艺术品的意义。在这个方面，表达的定义建立在艺术和语言之间类比的基础上，因而暗示了对特定的语言理论以及意义和真理的理论的参考。认为艺术的主要功能是传达，意味着将艺术品（以及其他人工制品）视为参与到了所有形式的文化话语中，从某些内在个人情感状态所谓直接的直觉性表达到

① Carroll, *Philosophy of Art*, 61.

传达观点的方式。这个方面强调了文化话语表达的他律方面，依赖其言语的方面，类似于语言，主要是情感的语言。这体现在了某些传统的表达论中，如托尔斯泰的理论，他认为艺术是一种连接艺术家与受众的情感传达的直接形式。通过“风格”的概念将视觉艺术与诗性语言或修辞作类比的方法也被丹托所使用，他认为表达

> 与艺术的概念最为相关……所以，如果某物不能去表达，那它就不是艺术品……我认为风格、表达与修辞之间的交汇点必须与我们所追寻的东西相近，记住这一点，我们就可以神奇地避免太过宽泛地卷入那些既迷人又难解的概念中，它们其中的每一个都生成了大量的说明信息库。①

与上述有些相反的是，艺术作品作为一般层面上的表达（和作为特定层面上的意义体现），也展现了非言语即感知或类感知的维度，基本上是因为人类情感的本质。这个关于人性领域的艺术新焦点将艺术的可能性延伸到了表达所有种类的人类特性而不仅仅是情感特性的方面。因此，只要这里的艺术将行动中的人作为其对象，表达就成了艺术的核心本质特征。在卡罗尔看来：

> 表达的领域包含了人类特性或者拟人特性……这些是能够被艺术品所表达的事物种类。说某个艺术品表达 X，意味着它显示了典型适用于人类的某种特质——比如悲伤、勇敢等。概括而言，说某个艺术品表达 X 就意味着它显示、展现、投射、体现或展示某种 X，这种 X 是一种人类特性……比如情感特质或性格特征。②

这样看来，艺术品成了一种感知多面体，等同于一个人，而不是一个脱体的句子序列。然而，“我们赋予事物以表达特质的基本模型是人体与人脸所示和行动的方式”③，这样一个简单的事实本身仍然属于艺术的他律方面。拟人的属性，尽管是类感知的（比如在文本中），提供了一种从文化性编码的人类心理与行为的角度对艺术品的理解，这类似于日常语言得以描述情感

---

① Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981), 165.

② Carroll, *Philosophy of Art*, 81.

③ Sheppard, 30.

的方式。以这种一般性的心理或文化的方式来回应艺术品，意味着假定特定艺术品的情感特性先于并外在于艺术品，并且“感受”情感与“想象感受”情感之间没有差异。实际上，在艺术品中，拟人特性成了想象的内在结构，选择并引导我们对艺术作品这个感官性多面体的内在感知。后者“使世界能够在情感上被获致”，这只有通过虚构世界所体现的特定具体的想象性人类情景才能实现。

因此，关于表达，自律与他律相对立的问题似乎为复杂感官性多面体，即艺术品如何表达或创造意义的疑问提供了两个主要的甚至是二分性的解决方案。其中一个理论解决方法强调了艺术的他律，认为本质上这是文化性编码的情感的传达；而另一个自律性的方法关注各种情感的内在、结构、形式的维度，并以此将情感定义为美学特性，如本章前文所假定。

一件艺术品，因为它的意图性构造，传达了一种具体独特的意义，同时，仅从其构造来说，它也在一般人类兴趣层面上表达了重要性。因此，仔细看来，自律和他律的侧面相遇了，而且二者仅仅只有通过采用不同种类的批评话语如美学主义或道德主义才能被分开解释。我们可以使用伯格伦（Berggren）“内心生活的诗性图式”和“诗性结构的客观性”这样两个主张内在与外在相互性的方案，来描述情感的这个内化过程的复杂性。因此，根据伯格伦所述，前者是“某种可视化的现象，不论是可实际观察到的还是仅仅是想象的，它可以作为一种工具，用来表达人类的内心生活，或一般性的非空间现实”[①]。这个方法强调了感官性多面体的内在构造，并强化了自律性的方面，弱化了他律性。然而，相应的，“结构性现实”（textural reality），即支持“内心生活图式”的指涉物，既不是客观现实，又不是灵魂的情感状态。用利科（Ricoeur）的话来说：“世界的‘诗性结构’……以及‘内心生活的诗性图式’……互相反映，表明了内在与外在的相互性。”[②]这个将表达视为艺术品本质特性的描述对于理解艺术作为“被体现的意义”具有高度的相关性。本书第三部分详细讨论的朗格的理论也以相似的方式将表达描述为表达性：

---

① 引自 Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* (London: Routledge & Kegan Paul, 1986, original edition, 1977), 246.

② Ricoeur, Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* (London: Routledge & Kegan Paul, 1986, original edition, 1977), 246.

> 艺术作品的整体是感受的图景，可以被称为艺术象征（Art Symbol）。它是一个单独的有机组成，意味着其元素并不是各种情感要素的自有表达性的独立成分，不像词语那样，是话语的成分并自有意义，从而组成话语的整体意义。[①]

因此，艺术作为表达（art as expression）和艺术作为表达性（art as expressiveness）这两个定义之间让人迷惑的差异，体现了艺术品自律性和他律性特征之间两种明显二分性的复杂关系。在任何情况下，正是“意义的体现”强调了融合于“意义作为表达”的定义之中的言语维度和非言语维度的相互依赖，以及内在与外在的相互支撑，也强调了美学（自律的）特性和非美学（他律的）特性之间的开放性边界，这个强调出发自表达特质作为美学特性/特质即内在价值的制高点。这就暗示了艺术的一个美学定义，以及艺术品本身与其美学特征之间所发生的变化性的关系。

奥斯本清晰地解释了将艺术中情感的表达作为一个美学问题而讨论的趋势：

> 现代理论……简单地接受我们是直接在客体中感知“情感特性”的。这个观点……是在更加宽泛的“三级特性”的理论中得到发展的。广义地说，三级特性是由“优雅”“娇美”“阴郁”“活力”“悲剧”“清苦”等词语表达的特性，当我们将事物视为整体的时候，这些特性就能直接被看到，但它们并不适用于事物被分析所得到的原子组成部分，因此不能通过一般的方法加以测量。它们有时被称为“新现”（emergent）特性，因为它们体现的是复杂整体而不是组成该整体的物质构造元素的特点。情感特性，如悲伤、欢乐、多愁善感，被视为与其他三级特性同等重要。正如我们所述，它们是直接作为艺术作品的特性而被观察的，并非先被观察者体验然后再被投射为艺术品。[②]

在讨论美学特性的本质时，我们可以将美的希腊语词源作为一个出发点，美学就是从中衍生出来的，意为“感官感知”或“感官认知”。因此，美学特性首先是感知特质。这是通行于所有美学特性的四个命题之一，由戈

---

① Susanne K. Langer, *Problems of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957), 134.

② Osborne, 272.

兰·赫莫伦（Göran Hermerén）在《美学特性的本质》（*The Nature of Aesthetic Qualities*）中提出，共有 22 个命题。这四个命题如下：

> 1. 美学特性的客观性并非指它们是客体的首要特质，也不指它们是某客体完全独立于任何观察者的特性；
>
> 2. 美学特性是被感知到（或可被感知）的，在此意义上它们是现象特性，在这个方面，它们就像二级的——和初级的——特性；
>
> 3. 美学特性依赖其他的（初级和二级）特性，在此意义上它们是三级特性；
>
> 4. 对于每一个 X 和 Q，“X 有 Q”是关于客体美学（非艺术）价值肯定和否定判断的相关理据，前提为 Q 是 X 的一个美学特性。[①]

康德之后的美学传统中，思考中主体所感知到的典型的感知性美学特质是形式特质（其中最知名的是统一性）。它们的功能是提供美的愉悦，美的欣赏，作为美的价值的源头。赫莫伦在其书中区分了格式塔特性，效应、情感（或表达）特性以及行为特性。这些可见于情感/表达特性的名下。为更好地阐明情感或表达特性所提出的特定问题，我首先注意格式塔特性的一些特点。因此：

> 这些特性的名称指向了复杂体因其组成部分之间的部分而拥有的一种特性。属于此组的特性有统一、整合、混乱、均衡等。……区域特性和格式塔特性不同于前面两种特性（即效应、情感/表达特性），因为一个艺术品或一个曲子只有在拥有以某种方式相互关联的部分的情况下才能够拥有一种格式塔特性。它们取决于其他的特性。……此外，某些格式塔特性在每个元素能够被替换而格式塔却保持不变的意义上是可以转变的。[②]

与格式塔特性不同，“效应特性”（作为表达特性的一个小类）“在特有的方式上与思考艺术品的人的反应是相连的……好玩（被逗乐）、感人（被

---

① Göran Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities* (Lund: Lund University Press, 1988), 270.

② Göran Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities* (Lund: Lund University Press, 1988), 132—33.

感动)、吓人(被惊吓)……无聊(厌烦)、有趣(感兴趣)"[①]。另一方面,情感或表达特性"直接在线条、形状、色彩以及如'悲伤''忧郁''欢快''阴郁''严肃''宁静''多愁善感'等组合中被感知"[②]。换句话说,当说某个音乐是"悲伤"的时候,它的"意思是指体验悲伤的音乐并不是带着某种内容而获得体验,而是指以某种方式(in a certain way)来体验它。体验悲伤的音乐是以悲伤的方式体验音乐。这个音乐的悲伤性不是感知的对象——这个悲伤性应该说是体现了此音乐被感知的方式的特点"[③]。

我们可以尝试得出结论,"形式/格式塔""效应"和"情感/表达"等特性都存在于美学特性的大类之中。它们之间的差异不属于自律与他律的二分对立,而且,它们可以被视为在不同程度上共享上文所述的艺术品美学特质领域所有美学特性都常见的四种基本特征。

此处解释的第一步是要区分艺术的形式主义定义和美学定义,这里的"形式"和"形式主义"一般分别被视为美学特性和艺术美学理论的同义词。相应的,形式/格式塔特性(如上文所述)也被认为是感知性的,从而也是感官性的、内在的(客体内部的)和普遍的。根据罗伯特·斯戴克(Robert Stecker)所述,一个合理的形式主义的艺术定义包含了两个中心论题:"第一个论题是在评价艺术品(作为艺术本身)时,只有对形式特质(或形式价值)的考虑才是相关的……第二个论题是艺术需要从其形式(或形式上有价值的)特征的角度来被定义。"[④]

在另一个方面,美学定义,即那些从实用的角度用提供美的体验或愉悦的功能而作出的艺术定义,提供了补充性的定义标准,可是,正如斯戴克所强调的:"从艺术的形式主义定义移向美学定义可能移得并不很远,因为有这样一种直觉印象,我们在艺术作品的审美中所依赖的该作品的特质,要么

---

① Göran Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities* (Lund: Lund University Press, 1988), 118-19.

② Göran Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities* (Lund: Lund University Press, 1988), 123.

③ Göran Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities* (Lund: Lund University Press, 1988), 129.

④ Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997), 33.

只是它的形式上有价值的特质，要么就是与这些特质紧密相连。"[1]

防止美—形式—感知—感官—内在有价值这种恶性循环的争论的可能性，源自将重点转向艺术的功能，即提供美的体验/愉悦，然后转向美的体验的本质，即"关注艺术品的欣赏"[2]；换句话说，即接受无论是什么将人工制品定义为艺术，它都不是该艺术品的他律维度，而是一个不可或缺（又超越了形式主义的规则）的维度。在起初的阶段，斯戴克依靠美/感知/感官之间的传统/词源身份，将美的体验定义为"任何一种因其本身而被享受并来自于对客体（艺术品或非艺术品）感官特征的仔细想象性的注意的体验"[3]。现在，我们将保留"对客体感官特征的仔细想象性的注意"，但质疑对感官特征的仔细想象性的注意是否总是必要。对斯戴克来说，这个定义作为一种排除的手段是令人满意的，它尤其排除了：

> （一个）广泛且重要的艺术品种类，即文学，（它）造成了相当大的将美的体验扩展至感知体验之外的压力。尽管人们可以享受词语的声音或它们在书中的外形，文学的享受首先并不是感知的。比词语听起来或看起来更为重要的是它们所传递的意义。典型被传递的是一个我们用想象力而不是用感官所构思出来的"世界"。所以，压力就是要将美的体验的概念扩展到注意事务的想象性状态的愉快体验中（此处加以强调）。[4]

一个关于艺术的颇有妙趣的美学定义创造性地解决了一些难题，它由理查德·林德提出："过程——'艺术'是任何一种或更多媒介的创造性布置，其直接的主要目的是传达重要的美学客体。产物——'艺术品'是任何一种或更多媒介的创造性布置，其主要的功能是传达重要的美学客体。"[5] 林德的定义强调了客体所具有的形式关系以及对此关系的兴趣。其定义的要点是

---

① Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997), 35.

② Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997), 36.

③ Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997), 37.

④ Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997), 37.

⑤ Richard Lind, "The Aesthetic Essence of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1992): 124.

感官数据和意义即意指都能够以美学的方式被体验："美的体验的次级兴趣，我称之为'感知'兴趣。我是在广泛的现象学意义上使用这个术语的，而不是将其局限为感官感知。感知兴趣要被理解为对理解体验中所直接给定的事物的兴趣——感官数据或意义或其他任何种类的现象。"[1] 这个存在于对形式关系的兴趣和对它们所关联的意义的兴趣之间的连接，被林德使用来定义达达主义和概念性艺术品，它们对促进美学兴趣的目标明显无动于衷，比如杜尚（Duchamp）作品中所体现的：

> 但是《泉》（*Fountain*）似乎取得了它的美学效应，正如《带胡须的蒙娜丽莎》（*L. H. O. O. Q.*）一样，它展示了一种布置，将我们的注意力引向两种对立的意义：a）令人厌恶的清除人类垃圾的功利主义手法的意义；以及 b）展览馆中陈列的崇高艺术客体的意义。……才实现的小便器表面的美学特点进入了我们对杜尚这个作品究竟意义为何的思考中。……不管杜尚的意义是什么，人们的注意力始终固定在一个复杂的现象上，其中意义和感官布置交互碰撞与融合，而且持续互引。[2]

林德关于艺术的美学定义强调了作为典型美学特性的形式/格式塔（Gestalt）特性与情感/表达特性二者之间的差异，分处于普遍性（genus proximus）和特殊性（differentiae specificae）的名头之下。前者也能被描述为"表层特性"（surface qualities），因为它们限于感官特征的类型，后者则是"深层特性"（depth qualities），因为它们以我们所感知到的在它们内在组织结构中的类型来创造意义。一个类似的在两种意义上的美感享受之间所做的区分是由普拉尔（Prall）提出的，并被他之后的约翰·霍斯珀斯（John Hospers）进一步发展。根据艾伦·卡尔森所述：

> 霍斯珀斯将其描述为"美"的"薄的意义"与"厚的意义"之间的区别。……当我们对某客体进行审美的时候，主要通过该客体的物质外形，不仅包括其表层的物理特质，也包括关系到形式与设计的格式塔特质，这个时候薄的意义便是相关的。在另一方面，厚

---

① Richard Lind, "The Aesthetic Essence of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1992): 120.

② Richard Lind, "The Aesthetic Essence of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (1992): 123.

的意义不仅包含客体的物质外形，也包含其表达或传递给观察者的某些特性和价值。普拉尔称之为该客体的“表达美”，而霍斯珀斯则谈论客体表达“生命价值”。[①]

卡尔森接着对此区分作了补充：“关于这点，我遵循霍斯珀斯的做法，谈论客体表达‘生命价值’或拥有‘表达特性’。这些术语原本就是指相当广泛的人类价值、情感和态度，它们与客体相关联的方式使得我们可以恰当地说客体表达（express）了这些价值、情感和态度。”卡尔森继续强调，这种与客体即艺术品的关联，以及它的意义或它所表达的人类价值，并不是外在的即他律性的关联，而是“该特性与客体的关联方式必须使得我们能够感到或看到它是该客体本身的一个特性；桑塔亚那说客体必须看起来‘体现’了其所表达的，就是这个意思”[②]。从这个关于艺术的自律与他律对立问题的分析，我们现在能得出几个结论：

5. 第一，将艺术定义为自律的现象暗示着对艺术品本身的关注，与林德等人所提出的艺术美学定义一致；

6. 美的愉悦或美的欣赏是对某客体的回应，包含了一种价值判断，即判断某物是好的；

7. 美的体验，如安德森所描述的，是一种价值判断，如林德所表述的，它关注人们对客体以及它们的特质的体验，同时相信对某客体的特质的体验具有内在的价值；

8. 客体满足这个条件的特性是美学特质或特性；

9. 在美学特质的大类中，感知/形式/格式塔/表层特性在“薄”的能给人以美感享受的意义上是典型代表性的特性；

10. 此外，这些特性对应着“纯粹形式主义”的定义，它主张在将艺术品作为艺术来评估时，只有形式特征才是相关的；

11. 根据这个理论观点，“自律论”“形式主义”和“美”是可以互换的术语。

这种对艺术品以及它内在有价值特性的欣赏的关注，扩展了美的体验，

① Allen Carlson, “Environmental Aesthetics and the Dilemma of Aesthetic Education,” *Journal of Aesthetic Education* 10 (1976): 75.

② Allen Carlson, “Environmental Aesthetics and the Dilemma of Aesthetic Education,” *Journal of Aesthetic Education* 10 (1976): 75－76.

在“厚”的能给人以美感享受的意义上将情感/表达、深度的或人类的价值包括在内。与在形式/格式塔特性的情况下有所不同，这里的艺术品仍然是一个自律体，尽管美的体验的扩展和深入超越了纯粹的感官形式类型；而体验中所直接给定的美学客体也因其表达特性而被视为一个重要的客体。在这方面，“感知”（perception）不仅意味着“感官感知”（sensory perception），也意味着由该艺术品内在组织结构所表达的意义的感知。这种情况下，我们能讨论“有机/有机主义”（organic/organicist）的形式主义/自律论与“纯粹”形式主义之间的对立。

有关自律与他律相对立的问题，鉴于形式与表达特性之间的关系（后者将艺术品的自律多面体朝艺术之外的领域、价值和情感的方向扩展），我们能在适当修正的基础上使用美/形式主义和道德批判之间的论争。这样的方法在传统上是二分性的，因为据前者而言，在评估艺术品时，只有考虑它们的形式（自律的）特性才是相关的，而后者则主张艺术品只有在它展现了道德（他律的）价值的时候才是好艺术。然而，一种名为“伦理主义”（ethicism）的方法解决了这个问题，它声称：

> 艺术的伦理评估是一种合乎情理的美学活动。……伦理主义原则是一个至此为限的原则：它主张，在艺术作品展现出可敬（或可斥）的态度的程度范围内，该作品就是具有美学上的优点（或缺点）。……所以，比如某艺术作品只要美妙、形式上统一并极有表达性，那么它在美学的意义上就是好的，但如果该作品使其处理的问题变得琐碎浅薄，并展现出伦理上可斥的态度，那么它在美学的意义上就是坏的。我们需要做一个全面考虑的判断，权衡比较这些美学意义上的优缺点，从而确定作品是否全面（all things considered）的好。①

这个全面考虑的方案与包含所有属于艺术作品的特征的艺术定义高度相关，这是从亚里士多德式悲剧的意义上看的。它视悲剧为一个有机的整体，这包括了从情节到场面的六个基本元素，它们使得人们能够用纯粹内在的标准来判断艺术作品，却并不仅仅局限于纯粹的形式感官感知的特性。因此，

---

① Berys Gaut, “The Ethical Criticism of Art,” in *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, ed. Jerrold Levinson (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 182-83.

将艺术视为表达的定义是一个艺术的美学定义，即它从提供生命价值美的体验的功能的角度对艺术加以定义，这种功能通过艺术品复杂多面体的感官特征的意图性内在组织而提供了生命价值——人类价值、情感与态度的美的体验。因此，美学客体也是一个重要的客体；换句话说，它是一种以适切的方式体现意义的特定的象征形式，目的是为了阐明这个特定的美的体验，它超越了感知类型的欣赏。

在上文所引的文章中，卡尔森采用了乔治·桑塔亚那（George Santayana）对表达的描述，该描述实际上是根据符号学所作出的艺术品定义。美学客体被视为一个特定种类的符号，名为“象征”，它表现在能指（表达）与所指（意指）之间的一种不可约减的激发性的关系（motivated relation），如此，它的意义可以被视为被体现：

> 我们因此可以在所有的表达中区分出两个术语：第一个是实际呈现的客体、词语、影像、表达性的事物；第二个是所表明的客体，进一步的思想、情感或引发的影响、被表达的事物。这些共同存在于思维中，它们结合组成了表达。
>
> 确实，假如表达式由客体与客体外在的关系所组成，那么一切事物就都具有了同样的、不确定的和普遍的表达性。……表达取决于两个术语的结合，其中一个必须由想象提供。……第二个术语的价值必须包含在第一个术语的里面；因为表达的美就像物质或形式的美一样内在于客体之中，只有它不断地增长，不是从感知的基本行为中而是在它与进一步过程的关联中增长。……表达性因此是由体验赋予任何影像的，用来在思维中唤起其他的影响；而且，这种表达性也成了一宗美学价值，即成了表达，前提是参与如此被唤醒的关联的价值被包含在了当前的客体中。[①]

这个描述牵涉了这样的观点，即美学客体也是一个符号学实体，并因此而横越了传统美学趋势以及符号美学。后者是作为一门哲学学科，将艺术品视为符号和文本，它们的产制和接收是一宗特定的符号活动过程（process of semiosis）。在这个方面，美的符号功能或自律/本身具有目的的符号功能

① George Santayana, *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory* (New York: Dover Publications, 1955, original edition: 1896), 121—122.



对立于纯粹的传达即他律性的功能，解释了美的功能即表达功能在作品整个结构中的普遍存在。该方法的一个好例子是由扬·穆卡罗夫斯基（Jan Mukarovský）所给出的，他认为在艺术中美的功能渗透在传达功能之中，它将作品有机部分中非美学的、外在的或“超美学的”元素进行了转化，而又不忽略代表纯粹形式主义的内容：

> 有人展现过艺术与传达符号的领域密切相关，但其方式使得这是对真正传达的一种辩证否定。……艺术作品中所发现的超美学价值因此形成了一个统一体，但它是一个动态统一体，而且不能被机械化地确定。……这样看来，艺术品的自律性和美学功能及其中价值的主导性的出现，并不是要摧毁作品与自然现实和社会现实之间的所有联系，而是要一直刺激这种联系。艺术是极为重要的媒介，即使在发展还有强调艺术中自我导向以及美学功能和价值主导性的形式的阶段也是如此。①

因此，也是根据这个定义，深层/人类价值在艺术多面体中行使功能，并不是作为“增加给”艺术品的他律性元素，而是作为广义美的意义上和美的功能主导下的不可或缺的美学特质，同时又不能被约减为纯粹形式类型的感知。接下来，我将根据两种不同的方法，分析美学特质和非美学特质之间的差异。这些差异为讨论20世纪60年代后艺术理论中的自律论和语境论提供了基础，这些艺术理论基本上主张艺术与美的分裂是艺术的本质特征。

---

① Jan Mukarovsk, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970), 82—90.

第三章　在自律论和语境论之间

在本章，艺术作为意义被体现的象征形式的定义将从一组互补性的概念角度被探讨：自律论（autonomism）和语境论（contextualism），后者包含了对20世纪后半叶后现代主义思潮下所体现的自律论唯心主义美学的各种批判。

自律论和语境论以及现代主义和后现代主义的两组对立能够被约减为一种综合的方案，自律论据此成为现代主义的标志，对立于作为后现代主义主要特点的语境论。在这个广阔的框架中，我们从美的自律论这个概念的一般意义得出，它是现代主义艺术哲学的关键概念，既是思考中主体的一种态度（即无偏见的态度），也是客体的组成特征（即本身具有目的的艺术客体）。相应的，那些从社会政治或意识形态即文化的语境视角来建构艺术意指的途径将是语境论的特点，它以各种变化的形式成了美学艺术后现代主义在理论和艺术实践中的主导方法。

与自律论的理想相反的，是语境论中艺术与制品形式的统一与纯粹（根据特定的艺术媒介）并非清晰地区分开来；而且，雅的艺术与俗的/流行艺术之间，美的艺术与大众文化艺术之间，或者艺术与其他社会艺术产物之间的传统等级均被废除。现代艺术其他的一些主要价值，如原创性、独特性以及品味与风格的纯粹性，在后现代主义中也被多种多样的形式、折中主义、风格模仿等有计划地取代。

因此，只要对应着现代主义/后现代主义的自律论/语境论的基本关系是从二分法的角度来理解的，表达论就能够被认为是现代主义艺术理论的典型代表。它们首先出现在浪漫主义环境中，来源于浪漫美学主义和德国唯心主义哲学的交融，基本上主张是自我的表达而不是对外界现实的模仿赋予了一件人工制品以艺术品的地位。浪漫主义理论在康德的哲学中被大量借鉴并得到进一步的发展。在《判断力批判》（*Critique of Judgment*，1790）中，康德提出了一个重要论断，是关于将艺术从任何一种实用关联中分裂出来，

以此组成无偏见性即美的体验的无偏见本质的必要条件。康德哲学与艺术品自律性的观点（演化自康德将品味判断的特点向艺术品本身的换位）之间的联系为所有围绕美学特质在确立艺术品艺术身份中所扮演角色的现代主义理论讨论提供了基础。相反，现代主义者强调美的艺术的自律性，认为艺术与其他的文化产物不同，而后现代主义则是一个广义的术语，指的是一系列深植于语境论并且一致反对现代主义信条的理论。

在这个方面，制度论（亚瑟·丹托的哲学属于此）促成了美学理论构建朝向历史文化语境的这个转向，艺术在这些语境中获得形式并实现意义。但是，在这个广阔的框架即作为普遍性（genus proximus）的语境论中，我们也能够进一步地确定各种语境主义理论的特殊性（differentiae specificae），比如一方面的艺术的社会学、环境美学、女性主义，另一方面的分析美学传统、制度论的基础。

因此，一般而言，对艺术作为各种制度语境如制度论所提出的艺术世界的一个问题的兴趣为我们提供了一种理论基础，将该理论包含在了一组艺术理论之中，这些艺术理论在1960年左右的欧美文化氛围中变得极为重要。关于这些趋势，后现代主义可以作为一个总称，用来概括各种缤纷多彩的哲学导向和艺术理论（尤其是文学理论），此外还有后结构主义、结构主义、性别与女性主义理论、文化研究、后殖民主义批评，最后还有（延续着一个植根于大陆哲学和美国哲学的悠久传统）分析美学，如上文所述，它为制度论提供了背景。我们可以加上这个时期内一些全新发展出的理论，包括对马克思主义的再度批评和重估，存在主义和心理分析（其支持者在20世纪前半叶已经构建出了一个强大的哲学现状的理论对立面）。

然而，正如我在本研究的开始部分所提到的，用被体现的意义来定义艺术也见证了两种明显相反的立场即表达论和制度论之间的意外合流。为了澄清在艺术品的定义中自律论和语境论之间的这种合流，我将分析美的自律的朦胧要旨，以及它在后现代理论话语和艺术实践（能等同于后现代思考）中所扮演的复杂角色，同时也考虑后现代思考在一开始就曾被定义为激进的批评，或者换句话说，被定义为与现代性/现代主义的主要信条的决裂。劳伦斯·卡洪（Lawrence Cahoone）评价道：

> 尽管“后现代”（这个术语）用法多样，人们还是能够找到某种共同性，集中于：对现代或现代主义思想曾明显试图否认的存在于世界中的多元性和不确定性的认同，因而断绝对简单性、完整性

和确定性的思想期望；对占据社会生活主导地位的表征或图景或信息或文化符号的新的关注；以及对在早前被视为严肃现实主义真理的文化领域中的娱乐和虚构化的接受。①

与这种不确定性和多样性相比较，乍看起来，现代主义似乎坚如磐石。然而，正如罗伯特·赫鲁伯（Robert Holub）所评论的，即使现代主义这个术语有着相对的语义稳定性，此概念

> 一直就是让人迷惑的有争议的术语。在建筑学里面，它被用来描述一种基于理性与功能分析的设计策略。……而且经常被区别于它的前身，模糊的“传统主义”（traditionalism），以及它的后身，同样定义欠佳的一种后现代主义……很难确定到底是什么因素统一了现代主义（在音乐、绘画、文学等中）的这些形式，但人们相信如果统一性的原则真的存在，那么它应该是处于一种特定的出现于19世纪晚期并延续到20世纪的欧洲意识中。②

人们多将这个阶段联系到历史上划定的即1850年至1950年之间的一次艺术运动。在谈论此阶段的时候，沃尔特·高伯斯（Walter Gobbers）区分了“现代性”和“现代主义”，并认为：

> “现代主义”取决于“现代性”并受其定义，因为“现代性”指的是一种社会和文化的氛围，同时总结了其特点的本质。“现代主义”自身则代表了现代性中内在的精神，尤其是对新颖事物的品味或热衷，同时也代表了对此现代性的艺术回应，或者是其关于表达的艺术模式，<u>也许实现在一种文学更新的运动中</u>（此处加以强调）。③

同样的双重起源体现了后现代主义的特点，后者作为一个术语，首先也

① Lawrence E. Cahoone, ed., *From Modernism to Postmodernism: An Anthology* (Cambridge, MA: Blackwell, 1996), 3-4.

② Robert C. Holub, “Modernism, Modernity, Modernization”, in *Cambridge History of Literary Criticism*, ed. Christa Knellwolf and Christopher Norris (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 277.

③ Walter Gobbers, “Modernism, Modernity, Avant-Garde: A Bilingual Introduction”, in *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, ed. Christian Berg, Frank Durieux and Geert Lernout (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1995), 5.

是从艺术实践和艺术理论中衍生而出的，也只有在后来才获得了它的理论用法。托马斯·多赫蒂（Thomas Docherty）强调：

> 因此，“后现代”这个词从一开始就体现了一种有歧义的特点。一方面，它被视为一个历史阶段；另一方面，它不过是一种欲望，一种望向未来以拯救现在的情绪。带着这种矛盾，这个词就盘旋于20世纪50年代的社会学论争和“意识形态终结”之辩的边缘地带。①

这个张力揭示了后现代思想中意识形态与美学之间根深蒂固的邻近性，尽管后现代思想公开地挑战了启蒙运动，从而也挑战了美的中心性，以及它的同义词自律性和形式主义。比如，在作为后现代论争的主要源头之一的法兰克福学派的研究中，对启蒙运动所塑造出来的主体与世界之间关系的批评是通过“美学”参与和“政治”参与的角度而被描述的。多赫蒂解释道：

> 对世界的“美学”参与可以有如下体现：意识的结构决定了什么可以被感知，并依据其内在逻辑，其自身内在的、形式的或惯例性的理性操作而处理感知。……“政治参与”体现为这种惯例的破裂，以及历史冲入意识之中，以至于仪式的美的结构或形式结构必然被打乱。启蒙运动致力于抽象性，这个被视为意识形态的顽固自我的一种脱离行为……但根据阿多诺（Adorno）与霍克海默（Horkheimer）的理论，它并没有引致一种思考的实践，反而是引致了一种惯例形式的思想：它提供了一种没有内容的形式。②

在通过政治与美学对立的角度将自我—世界的关系扩展到一种对文化的再思考的同时，主张美的体验所基于的自律性，在后现代视角看来，实际上提供了一种有关主体性的意识形态模型，并因此揭示了美学与政治在艺术中的复杂关系。这个关系成了后现代艺术理论建构的主要范例之一，它使得朝向语境主义方法的趋势变得合理化。正如多赫蒂所指出的：“明显的事实是

---

① Thomas Docherty, ed., *Postmodernism: A Reader* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 2.

② Thomas Docherty, ed., *Postmodernism: A Reader* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 8–9.

美学后现代主义总是与政治后现代主义的问题相互重叠。”①

现代主义与美的现代性（从肯定性的制高点出发）之间的复杂关系被尤尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas）在其题为《现代性——一个未完成的工程》（Modernity－An Incomplete Project）的研究中加以了探讨。该研究也呼吁完成启蒙运动的工程，而不是用后现代主义的那群观点来取代。通过阐述由马克斯·韦伯（Max Weber）所提出而实际上是源自于康德理论的一个方案，哈贝马斯确立了三种活动，即科学、道德与艺术，它们（以现代性的典型方式）被划分到单个的领域中：

> 现代性的概念与欧洲艺术的发展紧密相连，但我所说的“现代性工程”只有在我们摆脱了对艺术的通常关注的时候才成为关注的焦点。……现代性的工程由18世纪的启蒙运动哲学家们所构想，存在于他们根据内在的逻辑而发展客观科学、普遍道德法则和自律性艺术的努力中。同时，这个工程的目的是为了从这些领域的神秘的形式中将它们的认知潜能释放出来。启蒙运动哲学家们希望将这种专门文化的累积用于丰富人们的日常生活——也就是说，用于日常社会生活的理性组织（此处加以强调）②。

根据这个对启蒙运动原初工程的阐释，有两个条件必然需要同时实现：第一，每个领域的自律性，它们依据内在确定的规律而运作；第二，二者之间交流传达的过程。因此：“在日常交流传达中，认知意义，道德期望，主体表达和评估必须相互关联。交流传达的过程需要一个覆盖所有领域的文化传统——认知的、道德—实践的以及表达的。”③

如此，美的现代性的自律性就仅仅是文化现代的一部分，它在两种情况下都提供了不同领域之间相关性的可能。从哈贝马斯的角度我们可以说，自律性与现代主义（同时强调赋予美的自律性的普遍角色）之间的基本联系可以被视为一个比前现代主义和后现代主义更好的未来的工程。

总结下来我们可以说，美的即自律的（包含对形式、形式主义和形式美

---

① Thomas Docherty, ed., *Postmodernism: A Reader* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 3.

② Jürgen Habermas, “Modernity－An Incomplete Project,” in *Postmodernism: A Reader*, ed. Thomas Docherty (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 103.

③ Jürgen Habermas, “Modernity－An Incomplete Project,” in *Postmodernism: A Reader*, ed. Thomas Docherty (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 105.

学特性等所有指涉)，与政治的即语境的二者之间一开始存在的对立，在概念框架和艺术实践的双重层面上都成了融合现代主义与后现代主义之间对立的场所。然而，本领域更新近的理论进展已经凸显了充分合理的异议，也就是说，对后现代主义的看法不能再仅仅从它不愿接受现代主义的美学思考的角度出发。相反，通过研究后现代论争的起源，人们发现它首先产生于大量的研究艺术实践的理论方法之中。如此，在文化分析中，后现代话语既使用了诗学（特定意义上）的分析工具，也使用了美学（一般意义上）的分析工具。正如帕特里夏·沃所强调的：

> 后现代主义的术语首先出现在文学批评中，作为一种描述美学实践的方法，这些实践看似关系到现代主义的美学实践，但同时也超越了它们。……然而，到了80年代初期，这个术语从关于包括俏皮讽刺、戏仿、意合、自我意识、分裂在内的一系列美学实践的描述，转变为一种应用，包含了更加广义的思想转向，而且似乎也流露出一种无处不在的对现代性进步主义理想的讽刺……现在看来，它成了一个富于变化的术语，带有纷繁多彩的借鉴自人类科学的意义，这些科学以不同的方式参与到一个完全模糊了该术语特定美学（aesthetic）起源的理论重写本的产出过程之中。①

这种诗性和/或美学模式思考的遗产在人们关注被提出了四十多年的后现代话语时变得很明显。后现代文本分析方法中美学主义兴趣的恒久存在体现在一种无限的互文的视角中，包括理论文本和文学文本。这种互文性尝试克服现代主义自律性，导致了一个矛盾的结果，因为它既削弱又保留了前者的解决问题的关联（通过明确使用自我指涉，即诗性和修辞的策略），以及后者的文学性（同时主张将美的阐释为政治的)。

比如，伊哈布·哈桑（Ihab Hassan）在他的文章《朝向一个后现代主义的概念》（“Toward a Concept of Postmodernism”）中生造了“内在不定”（indetermanence）的术语来指代后现代主义中的两个核心基本趋向（一个是不确定性，另一个是内在性)，因为它们凸显于后现代主义话语中；这些趋向主要关注文本的内在组织结构，并根据独一无二的综合了（以拉紧的方

① Patricia Waugh, ed., *Practising Postmodernism/Reading Modernism* (London: Edward Arnold, 1992), 4-5.

式）字面模式和隐喻模式的方案，建构了可能的指涉物："这两种趋向并不是辩证的，因为它们并不完全地对立，它们也不走向整合。每个趋向都包含了自身的矛盾，都暗指了彼此的元素。它们的互动暗示了一种后现代主义中无处不在的'超兼容并包'（polyeclectic）活动。"[①] 这个模糊的文本使得现代性的符号永远存在于对现代性或现代主义中任何主导性因素的有计划的抵抗中。该文本提醒了我们，对现代主义关键概念的主要挑战是自律性。

在目前的情况下，我们要分析的话题是艺术定义的自律论方法和语境论方法之间的关系，前者被视为现代主义的核心，而后者则是后现代主义的核心。正如我所述的，"现代主义""自律性""美""形式""形式主义"组成了一个常被认为可互换的术语的大类。正如自律与他律相对立的关系一样，对美的拒绝也是如此，这是现代主义与后现代主义之间最基本差异的标志，主要是朝向作为美学特性的形式/格式塔特性，或者作为艺术本质特性的形式。换句话说，在后现代主义对作为美的一般术语的自律性和作为典型美学特征的形式所持有的否定态度中，存在着一种将美限定为形式主义的倾向。

形式特性同样也被认为与美学相关，在聚焦这些特性的时候，现代主义批评强调了统一性和自律性的倾向，它们是美的结果。在这个方面，将"解构冲动"与"构形必要"相对立的观点似乎是一种常见的分析策略，目的是为了在后现代主义与现代主义的遗产之间作出区分。比如，休·J. 西尔弗曼（Hugh J. Silverman）评论道：

> 后现代主义者的思考框化（enframe），限制和划定了现代主义的思考。……后现代主义框化了现代主义，毫无身份或者统一性。它是碎裂的、不连贯的、多样的和分散的。现代主义提出聚焦、关注和连贯的地方——一旦与传统的决裂发生——后现代主义就会分散、框化、中断和打碎现代主义理想的普遍存在。[②]

回到前文，可以说，我自己关于在将表达特性定义为美学特性过程中自律与他律对立的问题的思考，经过适当变动，与沃（Waugh）关于后现代主义与自律性决裂的观点相吻合。她发现了存在于自律性和作为形式主义的

---

① Ihab Hassan, "Toward a Concept of Postmodernism", in *Postmodernism: A Reader*, ed. Thomas Docherty (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 153.

② Hugh J. Silverman, ed., *Postmodernism: Philosophy and the Arts* (London: Routledge, 1990), 5.

自律性之间的一个被忽略的区别，前者是广义概念上的，且是通过康德而源自浪漫主义理论，后者处于文学中现代新批评的脉络之中：

> 两种评价都没有完全承认自律性这个术语的各种复杂的意义：它在浪漫主义思想中的文学和哲学现代根基，以及它最近的文学历史。在我看来，这是因为这个属于倾向于被限定为一个形式主义（formalist）的定义，主要是由新批评所确立，而且传播于重要的现代主义文献出版发表之后。这个定义倾向于忽略更广泛的后康德式启示……表达自由、主体性与自我决定。在后来的有限的角度看，后现代主义被认为拒绝仅仅作为语言性自有目的论（linguistic autotelism）或者作为对降级的大众文化的美学撤离的自律性。在其维护者看来，它因此拒绝了对世界的美学脱离。……然而对其批评家来说，它是一种无处不在的“文本主义”（textualism）的一部分，在美学化一切的过程中，摧毁了艺术作为一种特别的实践的真正理论根基。美便失去了它的特别性。[①]

因此，现代主义与后现代主义之间的差异不能被简单地理解为对美的普遍对抗，而美学论将自律论等同于形式主义。现代主义和后现代主义模式并非不同的边界，而是开放的阈限，需要进一步地阐释连接自律论和语境论的自律、形式主义和美之间的关系。在这个方面，如上文所述，从艺术的和概念的双重视角来看，浪漫主义在这方面越来越显得是连接现代主义和后现代主义的一座桥梁。爱德华·莱理西（Edward Larrissy），一本明确地命名为《浪漫主义与后现代主义》（*Romanticism and Postmodernism*）的新书的编者，也持有相似的观点：

> 正如人们经常主张现代主义本质上是对浪漫主义的一次重塑一样，本卷提出后现代主义也是原初理论的另一个变异……它因此可以被视为特指在浪漫主义中关于后现代主义的后现代发现。[②]

此处我暂时地从这个广义的美的视角回到“表达”的问题上，越过现代主义的形式主义，并包含后现代的美学主义。这个部分的第一节是关于自律

---

① Waugh, Practising Postmodernism/Reading Modernism, 99.

② Edward Larrissy, ed., *Romanticism and Postmodernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 1.

与他律的对立问题，将美的领域进行了扩展，从而不仅包括了形式、格式塔“表层”特性，也包含了“人类价值”即表达特性。后面的特性在基本的含义上是美学特性，因为它们是形式的或者感知的，尽管感知并不一定是“感官感知”，也可以是由艺术品内在组织结构所表达的意义的感知。我们便能够讨论“有机/有机主义”的形式主义/自律论与“纯粹”形式主义之间的对立。然而，正如我在上文所论，表达特性作为美学特性将纯粹的形式特征与传达特征相融合，而后者也是直接被体验的，并且它们因此组成了更广义的内在价值，即不仅仅是基于感官愉悦或不快。

总之，研究艺术的自律论和语境论方法的对立包含了现代主义与后现代主义之间所谓的彻底决裂，它并不能局限于极端纯粹主义的而且受限的有关纯粹的形式主义自律性的问题。根据亚历克斯·卡利尼科斯（Alex Callinicos）所述：“没有人真正相信过现代主义的自律论，甚至现代主义者们自己也不信。因此，后现代主义对内在自基性（self-grounding）、非人格性（impersonality）与纯粹的美学语言的可能性的否定，仅仅是对它自己虚构出来的一个结构的否定，目的是为了获得一种独特的身份。”[①]

美的自律论也能够以类似的方式从广义的角度理解为自我决定和自我立法（用形式主义的话说就是一个疏远的过程），目的是为了投射一个世界，即显示的再描述。在这里，人们不但能找到现代主义与后现代主义之间的深层连接，也能够用浪漫主义的思想以及它们对康德哲学的阐述来解释这些深层连接。

本书研究艺术作为意义被体现的形式的定义在跨越自律论和语境性中的相关性，主要的假设是这个特定的定义植根于浪漫主义的象征理论，而且是后者为此事业提供了符号学的视角。在浪漫主义的观点中，象征符号行使着双重的功能，并矛盾性地综合了一种本身具有目的的功能以及一种传达的功能。我将进一步提出（参考下文，第二部分），象征符号与以文学文本为范式的美妙艺术作品之间的这种对等，引向了对艺术的一种独特的理解：一方面，艺术品作为一种拥有内在美学特性的自律性实体；另一方面，这个指涉自我的内在结构，同时又通过美的享受的视角使得用新的方式感知事物成为可能，最终达到了对现实的一种再描述。换句话说：艺术作品作为一个美的多面体，从其组成元素的自律的内在的构造，产生了语境化。

---

① 引自 Waugh, *Practising Postmodernism/Reading Modernism*, 100.

这个观点强有力地挑战了作为“表层”美学主义的自律论与语境论之间的传统的二分对立：只有通过艺术品的这种矛盾的自律性，才能揭示历史化的文化语境，并使其相关。这个自律性是基于康德关于美学判断的定义，即美学判断是一种没有目的的目的性。“对席勒（Schiller）与康德来说，”沃评论道，“艺术必然是自律的，因为它不能以其他方式存在于目的性的无目的性中”[①]。或者换句话说，在能指与所指之间存在着一个“有机的”连接，表达了意义的体现。我们能发现，这个主要条件在某些20世纪艺术哲学史中得到了合理的表现，稍带了一些修改，一直到马克思主义即语境主义对现代主义的批评中，这种批评增加了在辨识作为艺术品的客体，以及欣赏它们在文化语境中角色时广义的美所占的分量。克日什托夫·齐亚雷克（Krzysztof Ziarek）强调了：

> 马克思主义思想中的某一特类……它坚持艺术的矛盾自律性：即使艺术作为一种社会事实，它的作用要“多于”其社会历史语境及其作为文化制品的起源所能解释的。这个立场让我们对两种不同形式的排除自律性矛盾的艺术研究方法保持了警惕：形式主义美学和艺术的唯物主义批判。形式主义对现代主义的解读废除了艺术的矛盾，这是通过坚持艺术品的类有机的统一性而达到的，艺术品的美学完整性仍将分离，社会历史语境对其“无侵染”（uncontaminated）。另一方面，文化唯物主义分析通过将艺术等同于其社会起源而弱化这种矛盾。唯物主义美学将艺术的角色甚至它的重要效应解释为与艺术作为文化产物的身份共同扩张，这个立场除去了更加激进的批评优势的可能，而这个优势由阿多诺思想中的艺术矛盾自律性的观点所保存。[②]

关于上述所谓的二分对立，仔细看来，一般被认为是现代主义的表达论和语境论方法所特有的制度论也不能被简单地描述为坚如磐石。相反，如上文所述，在每组理论中，人们都能发现艺术定义的“自律论”方法和“语境论”方法之间的复杂跨越，而它们之间的对立则被视为现代主义与后现代主

---

① 引自 Waugh，*Practising Postmodernism/Reading Modernism*，15.

② Krzysztof Ziarek，“The Social Figure of Art：Heidegger and Adorno on the Paradoxical Autonomy of Artworks”，in *Between Ethics and Aesthetics：Crossing the Boundaries*，ed. Dorota Glowacka and Stephen Boos（Albany，NY：State University of New York Press，2002），220.

义决裂的标志。这就导致了看待自律论和语境论时并不是通过二分导向，而是将它们作为试验性的框架，改变关注的焦点，目的是为了在辩证地说明某些令人信服的连贯性的同时也展示那些不连贯性。关于此分析的详细讨论见本书第三部分，但现在我是简短地提及它们之间的一些公认的差异，以及相应的被忽视的相似之处。

因此，现代主义是表达论的初步印象，后者因托尔斯泰、克罗齐和柯林伍德而达到顶峰。表达论与传统的艺术哲学共有对艺术本质的基本信仰；艺术在这里被认为本质上是一种表达，或者根据此著名的构思，它是感受的一种表达（an expression of feelings）。从这个与现代主义的基本关联中，表达论也赋予了艺术以不同程度的自律性，后者组成了美的现代性的主要部分。但是，仍然有某些语境主义的关联文化的方面出现在表达论中。在这个方面，当讨论"表达"的时候，意图能够被赋予美的/自律的原则以及语境的原则之中。

罗伯特·斯戴克确定了在讨论表达的问题是所指的四种事物。其中的三种——艺术家对心理状态的表达、受众心理状态的唤起以及所暗示的作者的表达——能够被描述为他律的或者语境的。第四种是有关美学的，它是作为作品特质的表达，独立于或者自律于任何心理状态。[①]

一方面，制度论（由乔治·迪基和亚瑟·丹托以不同的方式发展而出）能够被描述为一种研究艺术的语境主义方法。根据斯蒂芬·戴维斯（Stephen Davies）所述："最有说服力的通过程序性方法的关于艺术的程序性定义是由乔治·迪基所发展和辩护的制度论描述。"[②] 这意味着在搜寻定义的时候，人们关注的是艺术品与其他事物之间的外在的或他律性的关系，而不是艺术品所展示出的即美学的特质。这个艺术定义因此包含了某些客体与它们的创造程序之间的一种关系。

1964年，亚瑟·丹托提出了艺术世界的概念，制度论正以此为基础。他主张艺术品被一种眼睛看不到的"理论氛围"所包围。因此，为了认识并理解一件与其他平常物体不同的艺术作品，人们必须能够将其放在一个社会语境中。这个语境或者氛围产生自变化中的艺术实践和传统、艺术作品的遗产、艺术家的意图、批评家的文字等，它们共同组成了艺术世界。

---

① 参考 Stecker，43－44.

② Stephen Davies，*Definitions of Art*（Ithaca：Cornell University Press，1991），38.

迪基相应地创立并再创了他关于艺术的制度性定义。在一篇发表于2000年的名为《艺术的制度性定义》（“The Institutional Definition of Art”）的文章中，他总结了自己的理论，首先用的是语境主义的方法：“我所说的制度性描述是指，艺术作品之所以是艺术，是因为它们在制度性语境中所占有的位置。”[①] 因此，一般而言，迪基和丹托都采用了语境主义的立场，认为一件人工制品的艺术地位是它在艺术世界中所处的位置的结果；换句话说，是通过被放置在恰当的制度性文化语境中获得的。然而，根据理查德·舒斯特曼（Richard Shusterman）所述，在丹托与迪基所使用的分析/制度性方法和其他语境/意识形态理论之间有一个明显的差异，那就是“丹托认为艺术的历史是自律的，相对孤立于历史的社会经济因素和斗争”[②]。因此，迪基的方法是极具程序性的方法，针对的是艺术品的非评估的分类性定义，而丹托则认为艺术的问题受到了艺术本身的威胁。在他看来，一件人工制品为了被“视为”艺术作品，它必须要参与到一种概念/理论的氛围之中，即一种文化即艺术/美学语境下“理性的话语”之中。这个观点所关注的是艺术的内在特质，目的是要解释其内在的发展；它证实了（下文将进一步述及）艺术作为意义被体现或具身化（incarnated）（丹托）的象征形式的定义；简而言之，是关于艺术的谈论（概念、理论、标准）帮助了观察者辨识并因此而评估作为艺术品的人工制品。

在这个方面，主要从丹托的观点来看，可以说分析、美以及制度论也将研究导向了客体以及它们具有内在价值的特质，这意味着采用了一种美学的态度，尽管此处的美学是广义上的。换句话说，它们也促进了一种艺术观，即限定于自律内在的，但不完全是形式主义的被展现出的特质，因为它们源自以艺术论的方式对艺术历史发展内在过程的一种“观看”。

因而，自律论/现代主义和语境论/后现代主义之间的对立，仅仅适用于人们在尝试理解表达论与制度论之间的差异时所遇到的对复杂关系的表层探索。因此，任何此类的探索应该考虑到表达论的“语境”维度，以及相反的制度论所特有的“自律”维度，从而揭示两种理论方法之间的交汇。这些理论视野的合流包含在了艺术品作为意义之体现的定义中，该定义常见于表达

① George Dickie, “The Institutional Theory of Art”, in *Theories of Art Today*, ed. Noel Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 2000), 93.

② Richard Shusterman, ed., *Analytic Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1989), 11.

论，也部分地见于制度论（即该理论的丹托版本）；它们的根源能够在浪漫主义的艺术理论中被发现，更具体地说，是能够在艺术作为象征符号的定义中被发现；最后，这些理论的演化揭示了某种循环性，这样说的依据是一种被强有力地恢复了的，对美的倾向以及它在将人工制品定义为艺术品过程中所扮演的角色的再评估。

我认为这些合流导致了将艺术定义为一种美的实体，它同时表达了象征的与美的模式，并以此体现了它的意义。这个事实对现代艺术理论有两层关联：第一，它在考虑自律（现代主义）艺术哲学和语境主义（后结构主义，后现代主义）艺术哲学之间的差异时提供了一种意外的连贯性；第二，它标志着一种在范式上的朝向美学的回归，可以被简单地描述为在自律论和语境论之间的一次往返旅程。

在这样的情况下，关于艺术作为被体现的意义的浪漫主义理论并不是一个任意性的选择，而是在作为一个整体的艺术理论历史上的必然阶段。我的假设是浪漫主义不仅是古代传统的过滤器，也是一个实验室，它创造性地综合了不同的源头，发展出了具有启迪性的理论整合，并（为直到 20 世纪的后世）提供了有关悬而未决的问题的解决线索。

第二部分　来自浪漫主义的经验：艺术品作为象征符号

第四章　历史简况

把浪漫主义遗产当作一个美学和艺术哲学中坚如磐石的概念组或观点组来研究是不可能完成的事业，因为“浪漫的”与“浪漫主义”这两个术语存在于众多语境中，并且随着时间的推移，它们已经获得了不同的而且矛盾的意义。在目前的情况下，理解浪漫主义在现代主义与后现代主义之间的辩证连贯性中所扮演的角色，指的是一个特定的有限的时期，即德国的早期浪漫主义及其主要代表人物的时期，其中最重要的有：施莱格尔兄弟（奥古斯都·威廉·施莱格尔与弗里德里希·施莱格尔，August Wilhelm Schlegel，Friedrich Schlegel）、诺瓦利斯（Novalis）（弗里德里希·封·哈登贝格的笔名，Friedrich von Hardenberg）、弗里德里希·D.E.施莱尔玛赫（Friedrich D.E. Schleiermacher）以及约翰·路德维希·提克（Johann Ludwig Tieck）。

与他们同时代的拥有康德理论背景的唯心主义哲学家，如约翰·戈特利布·费希特（Johann Gottlieb Fichte）与弗里德里希 W. J. 谢林（Friedrich W. J. Schelling），也有极重要的关联性。提到德国唯心主义的这个特定时期，也需要将黑格尔（Hegel）与费希特和谢林及其艺术哲学的关系包括进来。然而，考虑到我们对艺术作为被体现的意义的定义的关注，我会将关于黑格尔的描述限定到他对丹托版本的制度论的影响，因为丹托将自己视为一位黑格尔式的哲学家。在后面的章节，我将相应地寻找那些能够在两种理论模型即自律论和语境论之间发现的关系。这两种理论模型最早是通过二分法而被定义的，而这种二分法受到艺术作为意义被体现的象征形式的定义的削弱。

在大量的关于浪漫主义及其与德国唯心主义的多种关系的科学文献中，我将引用弗里德里克·科普勒斯顿（Frederick Copleston）的《哲学史》（*A History of Philosophy*），简要地提出几个核心的概念，它们对浪漫主义的艺术理论有着极为重要的影响：

> 伟大的德国唯心主义哲学家让我们找到了对人类理性的力量和

哲学的范围的极高的信心。他们将现实视为无限理性的自我展示，认为这种理想的自我表达的生命力可以追溯到哲学反思中……而且我们可以说黑格尔在1831年的逝世标志着一个时代的终结。……然而，我们在这里需要思考的并不是德国唯心主义的崩溃而是它的崛起，而且这确实需要一些解释。一方面，唯心主义运动的直接哲学背景是由伊曼努尔·康德的批判哲学所提供的，他抨击了形而上学者们提供关于现实的理论知识的主张。另一方面，德国唯心主义者将自己视为康德的真正精神传人，而不仅仅是反对他的观点。因此我们必须要解释的是，形而上唯心主义是如何能发展自一个名字永远和怀疑形而上学为我们提供关于整体现实或关于除了人类知识与经验的先验结构之外的任何现实的理论知识的主张相联系的思想家的理论体系（此处加以强调）。[1]

解释形而上唯心主义从批判哲学中发展的最方便的出发点是关于事物本身的康德式概念。在费希特看来，康德通过坚持拒绝放弃这个概念而将自己放在了一个不可能的位置：

康德的哥白尼式革命是一个巨大的进步，而且对于费希特来说，不存在回到一个前康德式立场的问题……人们只能向前走，并完成康德的基业。对于既定的康德基业，不存在一种不可知的独立于思维的玄秘实体。换句话说，批判哲学必须要被转变为一种一贯的唯心主义；而且这意味着事物必须要完全被视为思想的产物。……但是我们必须要比这走得更远，并认识到世界的产生并不能归因于个体的自我。……唯心主义因此被迫走到有限主体的后面，去找一种超个体的思想，一个绝对的主体（此处加以强调）。

然而，"主体"一词并不是真的恰当，可以说除非是指终极的产出性原则处于思想的一面，而不是在可感知的事物的一面。因为"主体"与"客体"两个词是相关的。而终极的原则本身是没有客体的，它的基础是客体—主体的关系，而且其本身超越了这种关系。在身份上它是主体和客体，是二者所源自的无限的活动。……

① Frederick Copleston, *A History of Philosophy*, Vol. VII, *Modern Philosophy* (New York: Doubleday, 1963), 16-17.

> 对于黑格尔，终极的原则是无限的理性，无限的精神。……当然这不意味着世界被约减为一种一般意义上的思考的过程。绝对思想或理性被认为是一种活动，是在世界中提出和表达自我的产出性理性。①

在该章第二部分，科普勒斯顿提到了德国的唯心主义哲学与浪漫主义运动的关系，并强调：

> 将德国唯心主义描述为浪漫主义的哲学确实面对着严肃的反对。……也就是说，他暗示了伟大的唯心主义思想体系仅仅是浪漫主义精神的意识形态性表达，而实际上费希特和谢林的哲学对一些浪漫主义者有着相当大的影响。其次，最重要的唯心主义哲学家与浪漫主义者处在了有些不同的关系之中。……其三，“浪漫主义的哲学”这个术语能够比伟大的唯心主义思想体系更好地用于由浪漫主义者如弗里德里希·施莱格尔……与诺瓦利斯……所发展的猜想性观点，这一点还是可争论的。但是当我们回头看19世纪初德国的情形时，我们自然地惊讶于相似之处以及不同之处。毕竟，形而上唯心主义与浪漫主义或多或少都是同时代的德国文化现象，而基础性的精神相似仅仅是人们所期待发现的事物。②

接下来，我将分析属于唯心主义哲学内核的一些观点，主要是它们通过早期德国浪漫主义发展而形成的转变。这引致了一种复杂、新颖且影响深远的艺术理论，其独特的意义就在于它构建于一系列无尽的矛盾之中，这些矛盾提供了无限的理解艺术品的选择，因而也提供了无尽的阐释可能。

---

① Frederick Copleston, *A History of Philosophy*, Vol. VII, *Modern Philosophy* (New York: Doubleday, 1963), 18－19.

② Frederick Copleston, *A History of Philosophy*, Vol. VII, *Modern Philosophy* (New York: Doubleday, 1963), 29－30.

第五章　文学文本作为美学制品：自律论和语境性

支持自律论和语境论（本研究也通篇将其描述为现代主义与后现代主义之间的多样产出性融合）通过浪漫主义而连接的一个强有力的论点，是由尼古拉斯·沃特斯托夫（Nicholas Wolterstorff）在其文章《分析与浪漫主义以后的艺术哲学》（“Philosophy of Art after Analysis and Romanticism”）中所引介的，他在该文中将分析美学定义为一种新康德主义。这篇文章最有趣的部分是它的结论，即“本世纪的大多数时间里，我们思考艺术的方式已经被浪漫主义的意识形态所塑造过了”[①]。作为该评价的有力证据，沃特斯托夫选择了茨维坦·托多罗夫的研究《象征理论》（*Theories of the Symbol*）一书，它采用了一种符号美学的视角分析了浪漫主义符号学理论。“对任何熟悉艺术分析哲学的人来说”，沃特斯托夫提出，“它的浪漫主义是明显的”[②]。我将在下文回到托多罗夫的研究中。首先我将考虑沃特斯托夫对浪漫主义核心观点的概述，基于托多罗夫自己对一个早期的浪漫主义者卡尔·菲利普·莫里茨（Karl Philipp Moritz）的分析：

> 在沃特斯托夫观点中存在问题的，是这些观点的大多数仍然深植于艺术的真实的多位分析性的定义中。首先，存在着代换传统的模仿“产出”的概念，现在它是为了大自然创造性产出力而产出的艺术家。这个观点将艺术家变成了一种创造性的上帝，它的一个结果是对表达的强调；因此，浪漫主义艺术哲学明显地成了一种有关艺术创作的哲学，这里的创造多被视为自我表达，即各种情感的表

① Nicholas Wolterstorff, “Philosophy of Art after Analysis and Romanticism”, in *Analytic Aesthetics*, ed. Richard Shusterman (Oxford: Blackwell, 1989), 39.

② Nicholas Wolterstorff, “Philosophy of Art after Analysis and Romanticism”, in *Analytic Aesthetics*, ed. Richard Shusterman (Oxford: Blackwell, 1989), 39.

> 达。在我看来，这种将表达视为“自我表达”即诗性的而非一般情感的概念，把诗性定义成了艺术品的一种美学特性。另外一个结果强化了第一个结果，即艺术品与大自然类似，是一种自足的即美的总体。
>
> 浪漫主义理论最重要的概念是艺术是指涉的；或者说，根据托多罗夫的理论，一件艺术作品的所有特点集中在一个单独的概念中，浪漫主义称之为象征符号（symbol）。只要整体的要义存在于它的有机统一性中，艺术作品以及象征符号的要义便来自于能指与所指的互相渗透。因此，自要和（self-significant）自足的艺术品是一个自律性的实体。①

沃特斯托夫的文章以及他对托多罗夫研究的评论揭示了一些有趣的特征：首先，研究艺术的自律的和语境主义的方法之间存在的连接，基于康德之后发展自与德国唯心主义哲学家的共同合作的浪漫主义理论；其次，浪漫主义观点本身在此过程中所扮演的角色，它们透入并塑造了艺术的现代理论化，主要认为美在产出艺术以及艺术所展现的纯粹形式美的价值，与其他美的价值如生命价值的工程中是不可或缺的；最后，语言（尤其是诗性语言）问题的中心性，即文学作为艺术品的范式，以及对应的，文学理论作为艺术理论（即美学与艺术哲学）的范式。关于后一方面，应该要提到，浪漫主义者的做法与传统文学理论不同，后者将修辞格或比喻作为偏离的手法，词语在其中脱离了它们在词汇上被整编的用法，浪漫主义者的做法则是将文学的问题与处理艺术及其获得真理的特定能力的哲学问题联系在了一起。

这些观点的核心部分是象征符号的概念（与隐喻一样，首先是个语言的形式，是诗性语言的中心修辞格），它成了艺术品的一个同义词。这再一次地强调了艺术（表现诗性语言的特点）的表达特性的关联，因而也强调了艺术以其独一无二的（sui generis）方式创造意指的观点（它是关于某物的），即它的意义是内在的，而不是外在的，或者换句话说，意义是（物质性地）“被体现”在艺术品之中的。人们研究浪漫主义理论所揭示的艺术作为意义的体现的最重要的特征是，被研究的艺术品对象多为文学作品，因此也包含（诗性）语言例子。这一点明显被沃特斯托夫所忽视，尽管它可能有助于提

① Nicholas Wolterstorff, “Philosophy of Art after Analysis and Romanticism”, in *Analytic Aesthetics*, ed. Richard Shusterman (Oxford: Blackwell, 1989), 38—40.

高对语言问题的兴趣，而这种兴趣又常见于浪漫主义/现代主义和艺术分析/制度理论中，后者已从语言哲学中显现。

在提到浪漫主义理论中语言的显著地位的时候，恩斯特·贝勒尔（Ernst Behler）认为"与哲学中康德的哥白尼式革命类似，我们在这里找到了可以称为思想与诗歌中的'语言学革命'，承认语言是我们作为人的最基本的成分"①。因此，浪漫主义美学的显著特点就是，它来自于文学理论，并将文学（去除了一般差异的诗歌与小说）作为其典型的艺术品。从这个假设出发，安德鲁·鲍维（Andrew Bowie）的巨著《从浪漫主义到批评理论》（*From Romanticism to Critical Theory*）提出将关注点从作者转向语言即形式组织或美学特性的文学理论能够追溯到早期德国浪漫主义的研究中，而且仍然能够被认为很久之后也是如此，即在俄国形式主义及其之后：

> 如果从另外一个视角考虑什克洛夫斯基（Shklovsky）的文章，我提出自己版本的文学理论史的理由就变得清晰了。人们不必主要从语言学和文本理论的角度来看这篇文章并将其视为结构主义和后结构主义文本理论的原型，可以将其论点视为一个真正的关于美学的论点。文学文本的"美的"方面在这里能被简单地理解为不受既存的语言规则和形式规则的约束，这点很重要，正是因为它不受规则约束。重点是对美学在文学理论中的角色的恰当理解能够使我们将德里达（Derrida）等人作品的许多方面视为现代哲学中一种传统的延续，而不完全是新的……研究哲学的方法。在俄国形式主义中，如果文本以新的方式揭示了已知世界，从而将熟悉的事物陌生化，那么文本就获得了美学上的地位。……不过这里让我感兴趣的是这种启示本身如何被理解。这是一个关于文学概念美学而不是语言学的关系的问题……那些不能被约减为其他任何种类话语的语言形式的语义内容正是浪漫主义艺术概念中最为重要的问题。②

关于文学文本的这个描述强调了自律论和语境论之间的不可约减的关联，被浪漫主义的研究艺术的方法（以真正的新角度发展了一些康德式的洞

---

① Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (New York: Cambridge University Press, 1993), 263.

② Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* (London: Routledge, 1997), 5-15.

见）所充分体现，这次是以文学文本作为典型代表。矛盾的是，尽管被形式主义者称为“陌生化”（defamiliarisation）的语言的美的或者自律的框架是通过使用非规则支配的语言形式所获得的，它能够被认为如此，也仅仅是在一般语言学规则的背景之下；因此，文学文本作为语言性的自律实体被定义为如此，仅仅是作为其所嵌入的既存或潜在的语境的一个有机成分。我会将语言陌生化，即（正如鲍维所恰当评论的）一种可能形式的美的体验，描述为一个过程，它仅仅通过违反字面的语义规则，就打乱了习惯性的感知，同时生成了对世界中某些事物的一种新的概念组织（或者新的视角）。这个矛盾体现了以多种形式存在于浪漫主义思想中的自律论和语境论之间复杂的多层关系，并因此展示了与“诗性真理”的一些现代定义的“家族相似性”。比如，鲍维自己就引用了海德格尔（Heidegger）关于“艺术揭示世界的能力”的构想，以及保罗·克利的艺术“使现实可见”的格言。①

因此，在考虑浪漫主义美学和分析美学中语言（作为符号系统的范式）的中心性问题，以及对符号产制过程与意指过程的强调的同时，从符号学作为语言哲学，再从符号美学作为艺术哲学的视角来看，我们不能忽视现代主义/浪漫主义与后结构主义这二者的符号学基础、解构主义、后现代主义，因而也不能忽视艺术的制度论（它们各有其法）。在这个方面我们可以看到，托多罗夫在追寻一种象征史的符号学研究的同时，在《浪漫主义危机》（“Romantic Crisis”）一章处理了“浪漫主义美学的产生”。翁贝托·艾柯（Umberto Eco）在其《符号学与语言哲学》（*Semiotics and the Philosophy of Language*，1984）中关于象征一章的结论里面，也相应地提出（丝毫没有提到浪漫主义者，更没有提到他们的形而上的宗教关系）：

> 象征不是一个特定种类的被赋予了神秘特性的符号，也不是特定模态的符号产出。它是一种文本型的模态（textual modality），一种产制和理解文本各个方面的方法。……不管怎么说，在每一种象征模式策略的背后，不论它是宗教的还是美学的，都存在着一种立法性的神学，尽管它是关于有限符号活动或者关于作为解构的解

① Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* (London: Routledge, 1997), Bowie, 5.

释学的无神论神学。[①]

因此，即使是在理论撤销的情况下，符号学原则的恒久性也会发生。比如，科林法尔克（Colin Falck）就在他《神话，真理与文学：朝向一个真正的后现代主义》（*Myth, Truth and Literature: Toward a True Post-modernism*）一书中提出文学评论的未来取决于一种“范式转向”，它将会恢复浪漫主义的遗产，也因而为后结构主义/后现代主义传说的脱体、枯燥自指和无果的话语注入了新的生机。通过展现深嵌于浪漫主义符号美学并凝聚在象征符号概念中的不同潜在性（即语言自指性和以想象所具备的诗性结构来获得对现实再描述的指称倾向之间的矛盾并存），这个过程将成为可能。

尽管后结构主义理论本身不愿意承认，但后结构主义最核心的原则——首要原则是我们人类的符号是关系性的（relational），而且不存在“自我”，除非它是作为结构（structure）的一部分——最终能够被视为某些非常传统的宗教概念的伪装……形式……通过为语言学的目的而废除作为后笛卡尔式“人本主义”的基础的关于人类生活的主体—客体观，后结构主义打开了通向语言和想象性文学的真正的美学理解。通过将关注的焦点从作者转到词语本身——这个强调从席勒的《美的教育》（*Aesthetic Education*）的时代开始就已经处在浪漫主义哲学的核心——后结构主义为我们提供了一种新的方式，将我们对表达形式的处理从实用世界的工具性的或操作性的功能中离析了出来……现在后结构主义理论家们所面临的选择是参与到帮助探索或图示我们文化中活的（living）结构的事业中；或者，如果他们坚持追求与后结构主义关联至今的纯粹“玩耍”魅力，则最多显得是一种相当反复无常的文化多样性，最少是人类拒绝现实的骄傲或傲慢的历史的另一个阶段。[②]

浪漫主义者在讨论美学问题以及确立美与诗性之间前所未有的对等关系中所给予文学话语的特权地位，证实了我自己在本研究中涉及自律性与他律性在（以及定影的语境主义）艺术定义中关系的第一部分所做的发现。所得到的探索性结论是：将艺术品定义为被体现的意义表明了美是艺术品本身的一个永恒的基本特征，在现代主义和后现代主义的定义中均是如此（有鉴于

---

① Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 162-163.

② Colin Falck, *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-Modernism*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 147-148.

特定理论之间的各种差异）。这个结论跟在前面一个结论之后，即这里的“美”的概念是被广义地解释的，不仅包含“薄”的能给人以美感享受的意义上的典型感知性格式塔特性或“表层”特性，也包含“厚”的美的体验的意义上，即对具有内在价值的客体的可感知特性的体验的意义上的表达性价值和其他生命价值。再者，这里的感知并不是被理解为感官感知，而是对组织结构形式的内在模式的感知，甚至是对艺术品内在意义（被激发的或被体现的）的“感知”。因此，在人们通过人工制品/艺术品所具有的形式关系来理解它的时候，它就被认为具有美学上的重要性；只有通过这些关系才能把握住一个更加广义的意指。这个方法提供了一种美的欣赏的综合视角，这个视角更加适合文学作品，而不是视觉艺术，尽管后者在20世纪艺术哲学中成了代表性的美学客体。

贝利斯·高特（Berys Gaut）发展了一种作为真正的合法的美学活动[①]的艺术伦理批评，主要是通过使用来自文学和电影的例子。他的区分看起来也吻合浪漫主义的导向：

> 这里所采用的美的概念应该被广义地理解。在狭义的意义上，美的价值特质为某种感官的或沉思的愉悦或不快提供了基础。在这个意义上，美、文雅、优雅以及它们的对立面都是美的价值特性。然而，这里采用的意义是更广泛的：我所说的“美的价值”是指客体作为艺术作品的价值，即艺术性的价值。……除了艺术品的美之外，我们还可以用审美的方式，欣赏它在认知上的洞见，……它所体现的快乐的表达，它让人深受感动的事实，等等。[②]

作为自律性实体的文学文本与它在超文本中的语境性实现之间的特定关系，强调了早期德国浪漫主义研究也体现了的持续而充分的信仰，即自律论方法和语境论方法出现在一种不可约减的互补性中，它们不仅研究艺术，也研究文化的各种表现。这个观点的一个发人深省的例子就是弗里德里希·施莱格尔所描述的超文本的乌托邦工程，如果被视为一种自律的即自我确定的实体，那么它就会因为其确定的结构并通过一种组合艺术（ars combinatoria）而包含了所有可能的书籍/文本，作为对人类知识精髓进行编

---

① Gaut，182.

② 同上，183.

码的文化语境：

> 甚至我们所说的《圣经》（*the Bible*）也是一个书的系统。顺带而言，不存在任意性的比喻！或者，有没有另外一个词，来区别一本普通的书与作为圣经、书本身和绝对的书之无限的书的概念？而且，毕竟有着一个重要的结尾，甚至也有一种实际的差异，一本书是否只是一个通向一个结尾、一件原创作品、一个个体或一种个人化的观点的手段。没有某种神圣的东西便做不到这一点，而且在这一方面，书的神秘概念与其大众性的概念相重合；此外，没有哪个思想是孤立的，但它仅仅只是所有思想之中自立存在的。古代所有的古典诗都是不可分割地联系在一起，形成了一个有机的整体；如果看得正确，它们只是一首诗，诗歌艺术在其中显得完美的唯一的诗。相似的，在完成的文学中，所有的书都应该是一本书，在这样的一本永恒的书中，人类与教育的福音将被揭示。①

因此，人们可以用一个三元关系来展示作为操作法的自律论和语境论之间的连接：(1) 文本作为 (2) 艺术品的范式，后者最终等同于 (3) 象征符号。因此，文本以及艺术品同样都从生物体或有机整体的角度被视为一个“总体”(totality)，即自足自律的实体。然而，因为浪漫主义的方案目标在于模糊所有文化的领域之间既定的界限从而整合这些领域，最终目的是为了通过一个无限的类比链来获得一个兼容并包的“总体”。从康德开始，经过费希特，浪漫主义工程在其朝向总体性的理想中，可以被视为更加接近谢林在《先验唯心主义的体系》(*System of Transcendental Idealism*) 中所呈现的关于绝对 (the Absolute) 的概念。奥古斯都·威廉·施莱格尔、弗里德里希·施莱格尔以及诺瓦利斯都极大地借鉴了谢林的理论，将他的术语作为他们自己理论探索的一个不可或缺的部分。

关于一般导向尤其是哲学与艺术之间的关系，我完全认同将唯心主义哲学家与早期德国浪漫主义者的艺术理论视为一种哲学研究的模式。该模式针对的是最高形式的知识，一种关于概念的自我反思性的概念。安德烈亚斯·米歇尔 (Andreas Michel) 与艾森卡·奥克希洛夫 (Assenka Oksiloff) 根

① Friedrich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. Trans. Ernst Behler and Roman Stuc (University Park, PA: Pennsylvania University Press, 1968), 156—157.

据谢林而提出：

> 哲学家……只能将知识作为一个整体而追寻……如果他考虑了决定它的两极的话：主观的或理想的本质和客观的本质。艺术并没有保留这两者的极性独立，而是通过对无限的客观而具体的表征将二者加以了统一。在谢林看来，艺术作为亚客观的实体，成了先验哲学发展的求知工具，这种发展只有通过美学的行为才能被实现。[①]

然而，相应的，浪漫主义工程可以被视为是正好始于反面的一极，也就是说艺术作品，即文学文本，它作为艺术品本身，通过美的自律性而展现了自己的哲学潜力。以同样的方式，文学理论作为一种首要对象是文学的理论话语，成了［根据乔治·古斯多夫（Georges Gusdorf）所描述的“总体性认识论”（epistemology of totality）］一种分析工具，它在概念上语境化了文学，将其与其他的知识领域相连接，并因此提出了解决基本哲学问题的真正方法：

> 浪漫主义认识论能够被视为一种关于总体性的认识论，各类意指在其中前后彼此回返。……浪漫主义意识努力在思考中获得“共生”（co-birth）的完满。……对真理的追寻不能够脱离个体形式意识的群体，它们不相同，但是互补。知识是两个以上精神的共生，结合在一种更高的超越个人的改变人类的目标中。文学与哲学并不受到一组美学或思想实践的限定。因而被写下来的东西成了一个观念的破碎痕迹……一个全面的、实际的和理论的真理的破碎痕迹。在每本书的视野之外，人们都能够看到一本众书之书的显现；因此每本书都对这本人类圣经有所贡献，一部等待于年轻浪漫主义们集体想象中的伟大艺术品（此处加以强调）。[②]

在确定这种认识论的核心主题的方面，诺瓦利斯在1798至1800年间的文字片段极具启发性：“诗歌是精神的表征——完整内在世界的表征。它的

---

① Andreas Michel and Assenka Oksiloff, “Romantic Crossovers: Philosophy as Art and Art as Philosophy”, in *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse, et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 165.

② Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique* (Paris: Payot, 1982), 400—410.

媒介、词语已经暗示了这点，因为它们是力量内在领域的外在展现。”或者看另外一个更著名的引用：“诗歌是真正的绝对现实。这是我的哲学的内核。越有诗性，就越真实。”①

在这一系列的理论文字中，文学理论（其本身就是一种形式的诗性产出）成了这样一种学科，它探索的不仅是哲学与艺术之间的多样关系（通过关注诗性语言、诗歌和批评），也是语言、诗歌与真理之间的多样关系。相反，只要这个有机体系将身份定在自然与精神之间，它就通过世界/自然与艺术之间的类比，为艺术品作为一个有机整体的本体论的可能性提供了基础。

也是诺瓦利斯在他1798年的文字片段中使用了“浪漫主义”这个术语，基本上定义了一个文学的阶段或者美的敏感性（浪漫主义与古典主义相对），目的是为了定义一个本体论的原则：

> 世界必须被浪漫化。因此它的原初意义才能被再次发现。浪漫化不是别的，正是一种指数级的增加。在这个过程中，较低的自我与更好的自我变得一致。正如我们自己就是这种指数级数列的一部分一样。这个过程仍然完全不为人所知。通过将神秘的一面赋予普通的事物，将不熟悉事物的魅力赋予熟悉的事物，将无限性的外观赋予有限性，我就是以此方式而将它们浪漫化了。②

可以说，此处被隐喻性地定义了的多面的浪漫主义工程，始于文学文本域文学理论及其对想象理论的依赖之间的基本连接，目的是以一种全新的方式包含美学、美术哲学、形而上学以及语言哲学（关注语言、意义、指涉与真理的问题）。这个文化现象能够通过“互动”（interplay）来描述。根据恩斯特·贝勒尔所述：

> 人们也可以将反思对美的和想象的领域的侵入描述为一种诗歌与哲学的结合或交叉。这是一种互动的模型，将两极、诗歌与哲学、自发性与反思——像古典主义与现代主义先前的模型——视为互相依赖和互补的理想种类的思想互动。如果我们接受了这个模

---

① 见 Lilian R. Furst, ed., *European Romanticism: Self-Definition. An Anthology* (London: Methuen, 1980), 59.

② 见 Lilian R. Furst, ed., *European Romanticism: Self-Definition. An Anthology* (London: Methuen, 1980), 4.

> 型，我们就超越了单一原则（理性或想象、理论或创造、古典主义或浪漫主义）的主导，而支持一种对立性和互动性的原则的多元化运动，这些原则看似相互抵触，但实际上它们在互动中能够彼此生成和保持。[1]

这些跨越是高度相关的。然而，我要主张浪漫主义思想的主要贡献是承认了文学文本作为文学本身的本质角色，即它是所有（现存的和潜在的）形式的文化话语在它们连续不断地朝向绝对（the Absolute）的理想中产出/生成场，这在浪漫主义看来是提供了有限性即艺术品的有机统一性与无限性的矛盾融合，而后者“既不是被决定的也不是被构造的，既不是被分散的也不是分散性的；它是被中心化的和永恒的”[2]。

此外，我也要主张正是文学文本的美学特征，一方面提供了这个美作为体验、欣赏和愉悦（从该术语的主观意义看）以及特性（从该术语的客观意义看）的更广义的概念，另一方面提供了美学作为一门学科的概念。可以说，自律论和语境论（以及现代主义与后现代主义之间实际上的桥梁）的特点是建立在文学文本作为语言性自律实体的模型上，它正是作为一种自律性的实体（因此根据内在的不受约束的语言学规则而体现）揭示了语言内部不断变化的关系的可能，模糊了既存的限制因素，潜在的语境化过程也从中衍生。

然而，关于广义构建的美的概念与狭义即限于感知格式特性的美的概念之间的对立，我要挑战一种看似受到早期德国浪漫主义和唯心主义哲学家的共同基础的解释。这个基础也提供了浪漫主义艺术表达论和现代的艺术表达论之间最深关联的理论基础。后者一般是通过内在即主体性与外在现实对立而被定义的，或者按更流行的说法，它被定义为一种感受的表达。

在上文我已经提到，浪漫主义的艺术理论源自于哲学唯心主义的紧密关联，并深嵌于费希特和谢林的哲学中，尤其是在后者的艺术形而上学中。谢林在其理论体系的末尾写道：

> 每一个美的产出都来自两种活动之间的内在无限分离，它们在

---

① Behler，5.

② Jochen Schulte-Sasse，“General Introduction：Romanticism's Paradoxical Articulation of Desire，” in *Theory as Practice：A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*，ed. Jochen Schulte-Sasse et al.（Minneapolis：University of Minnesota Press，1997），22.

每一个自由的产出过程中都是分开的。但是现在，因为这两种活动要被描述为在该产物中是统一的，后者所呈现的是一种被有限地展现了的无限性。但这种被有限地展现了的无限性就是美。每一个艺术作品的基本特征因此就是美，前面二者都被放在艺术作品中加以理解，没有美就没有艺术作品。①

因此，作为典型的美学特性（其主要成分是在多样性、对称性、秩序——总而言之形式——的统一性）的美以及必然美妙的艺术品有着一种形而上的意指，即体现了一种超感知的现实。根据威克斯（Wicks）所述：

谢林将康德对人类美的理想的简要讨论整合进了一种美可以据之传递形而上真理的框架，他将人们的注意力引向了美妙事物所表达的内在精神性。从这个视角，他发展出了一种艺术的表达注意论，取代了康德的形式主义，为黑格尔“形式跟随内容”的观点做了铺垫，也早早地预示了“形式跟随功能”的著名原则——现代设计的早期20世纪基础。②

因此，浪漫主义者们所展示的对表达性或“生命”价值而不是纯粹感知即美的价值的偏好，源自于选择文学/诗性文本作为艺术品的范式；而赋予这种文本在作为独一无二的哲学文本时的形而上角色，增强了其重要性，超越了沉思性的体验，但仍然是由美学/诗性特征所体现的。

在这个章节的前面，我提出在采用唯心主义者的哲学基础的同时，浪漫主义者们从艺术的自律性维度开始了他们的探索，关注一组三元的概念，即文学文本（literary text）作为艺术品（artwork）的范式，后者被浪漫主义者们等同为一个特殊种类的符号，即象征符号（symbol）。一直以来，任何更广义的与文化相关的话题仅仅只有从这个视角出发才被浪漫主义者们所阐述。在这个方面，象征符号在浪漫主义研究中的这种既作为一种美学实体又作为一种符号学实体的特定的使用，能够解释他们的绝对信仰，即“越有诗性，就越真实”。

因此，艺术品作为一个有机统一体，并因而展示出其成分的内在一致

① Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System of Transcendental Idealism* (1800), trans. Peter Heath (Charlottesville: University Press of Virginia, 1978), 225—226.

② Robert Wicks, *Hegel's Theory of Aesthetic Judgment* (New York: Peter Lang, 1994), 63.

性，能够被描述为一个总体，一个自足的即自律的整体；一言以蔽之，它就是一个沉思的美妙对象。作为一个符号学实体，它的功能是作为一种被激发的并且本身具有目的的符号。在“有机统一性”的层面，内在的一致性产生了对立项，即作为物质与精神的形式与内容的融合；而从符号学的角度来看，“艺术品通过其组成部分的互动而指涉自身”[①]。

值得强调的是，即使是在 K. Ph. 莫里茨的被托多罗夫视为早期浪漫主义代表的文本中，也是口语和艺术的文学艺术作品为被激发的或任意性的符号提供了模型。此处引用托多罗夫：

> 一件真正的艺术作品，一首美妙的诗，是某种本身被完成和完整的东西，某种为其自身而存在的东西，它的价值存在于其自身，以及它的组成部分的有序关系中……那些读过《荷马史诗》之后能问“《伊利亚特》所指的是什么？”的人肯定很少被荷马高超的诗性美所感动——一首诗所指涉的一切存在于它的本身。[②]

该引用的第一部分是对自律性美的客体的一个权威描述；第二部分引入了“表达”或意指的问题，得出结论为艺术品是一个象征符号，不是任意性的符号。而且，“艺术中的意指是能指与所指的相互渗透，二者之间的所有距离都已经被消除”[③]。然而，象征符号与美妙艺术品之间的等同，可以从美的自律性作为艺术在浪漫主义理论中的定义性方法的角度来描述，明显将浪漫主义研究中所表达的另外一个立场问题化了。我已经将其描述为自律论和语境论之间的深层连接：如果艺术作品仅仅指涉自身，它又如何可能“揭示一个世界”，即拥有一个广泛的意义？

有关语境论的问题，安德鲁·鲍维强调早期浪漫主义研究中美学与文学理论之间的连接，作为现代主义与后现代主义之间辩证连贯性的基础：

> 早期德国浪漫主义思想的中心目标是要用新的整合的方式，来将 18 世纪末自然科学与人文学科中发展的越来越专业化的知识集

---

① Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 160.

② Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 162.

③ Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 162.

中在一起。这个整合能应对这些特定知识不断增加的多样性，方式是通过将它们规整为一种世界观，在这样的世界观中，自由的人类的活动与科学所研究的受规律支配的自然并不是严格对立的。……艺术品，作为一种必然性与自由性（即由美学判断所连接的自然与道德）的统一的表现，在对此整合的浪漫主义研究方法中扮演了重要的角色。①

这个引用证实了此前所述的，也就是文学文本作为在"揭示世界"即通过艺术多面体的独特内在或美的组织结构而创造语境化的过程中的艺术品的范式。这个观点与象征符号的权威定义和艺术品作为自足总体的定义之间形成了矛盾性的一致，象征符号基本上被视为代表其他某物的某物（aliquid stat pro aliquo）（但它不能代表自身），而艺术品仅仅从其美学成就的角度来说是满足感的一个源头，并且是有意义的。

① Bowie，13－14.

第六章　均/也：深查象征符号

在考虑关于艺术的浪漫主义理论化的主要例子的同时，文学文本作为艺术品的范式以及因此而作为一个象征符号，矛盾却又一致地行使了一个双重性的功能：一方面，它是一种拥有内在美学特性的自律性实体；另一方面，这个指涉自我的内在结构，同时又通过美的享受的视角使得用新的方式展示事物成为可能，最终达到了对现实的一种再描述。

人们也可以从自律论和语境论之间互动的角度来描述这个独特的关系。我的论点是，浪漫主义思想中的这个关系（以及现代主义与后现代主义之间实际上的桥梁）的特点是建立在文学文本作为语言性自律实体的模型上，它正是作为一种自律性的实体（因此根据内在的不受约束的语言学规则而体现）揭示了语言内部不断变化的关系的可能性，模糊了既存的限制因素，潜在的语境化过程也从中衍生。“语境化”这个术语在此处指的是美作为艺术的本质特征在体现熟悉事物的不熟悉角度中所扮演的特定角色。它的功能是通过诗性实践来揭示世界，并提供一组分析工具，目标在于以权威理论（哲学）话语无法获得的方式来洞悉现实的本质。关于象征在浪漫主义研究中所扮演的主要角色的问题的答案，可能是隐喻、象征与神话，共同特征是类比（在该术语的浪漫主义意义上），它们组成了诗性/美学文本的中心修辞格以及一种推理模式，其具体特点为类比的使用。与归纳和推理相反，类比推理尝试将关系放在一个更广义的语境中。此外，哲学的传统也包括了这样的观点，即创新几乎完全来自于类比的恰当使用，它为熟悉的事物带来了一个源自其他研究领域的新视角。

乔治·古斯多夫对思想背景（主要是从古代到浪漫主义时期的科学哲学）的研究揭示了一个主要的用类比范畴进行思考的西方传统，它成了浪漫主义认识论的主要程序，他在其中也包括了大量的哲学唯心主义。在与分析模型极端对立的各种哲学传统和概念之间，他列出了天体生物学、炼金术、通感的观点以及它的对立面即反感等：

有鉴于启蒙运动时期的意识形态，浪漫主义者们都赞成内在的启示。通过个人与宇宙中神秘智慧深深相关的自我而萌芽与收获，他们的知识得以增长。……对现象的解读……要求第二次解读，或者第一次解读，来破译严格的数学与科学推理的关系是通过哪一种方式让步于象征关系和类比启示的。事实变成了符号，符号又通过神秘的关系而彼此回弹。……在更深的层面，出现了一个不同的现实，带有一组遵循微观世界与宏观世界古老蓝图的结构，该蓝图是在相互性的影响下，依据一种受制于活的星系结构的同感性与反感性秩序而建成。……传统的主题，如微观世界（microcosm）与宏观世界（macrocosm）之间的对应（correspondences）与类比(analogies)，是古代天体生物学的一个副产物。这些主题是基于宇宙生命直觉本质的浪漫主义知识的原则。①

通过比较谢林对象征的使用以及施莱格尔兄弟主要是奥古斯都·威廉·施莱格尔对象征的使用，我举例说明了这个过程。根据我基本的主张，这里有问题的是自律论和语境论之间的关系，其中浪漫主义象征作为艺术品的同义词，提供了这样一个程序，它保留了艺术品的美的自律性，同时也通过并仅仅通过美的（形式的内在的组织结构）角度提供了它的开放性，即语境化。

谢林与奥古斯都·威廉·施莱格尔的方法之间的比较基于一个共同的立场，即艺术品所被赋予的重要角色以及它的形而上要旨。具体的差异来自于最终合流的不同视角，即哲学家与文学理论家的视角。谢林的艺术哲学首先体现在《先验唯心主义的体系》（1800）和后来的《艺术哲学》（*The Philosophy of Art*，1804）中，它们的基本思想有所统一，但也带有一些源自它们特定的哲学研究发展的差异。在目前的情况下，我从展现意识各个阶段的先验唯心主义角度来谈论艺术品所被赋予的地位，针对的是有关一个包罗万象的总体性的知识，这种总体性是被视为主体性与客体性之间身份的绝对（the Absolute）。《先验唯心主义的体系》最终变成了一种艺术哲学，正如谢林在其“引言”中所写到的：

但现在，如果知识的系统回到自己的原则中去的话，它就只能

① Gusdorf，331－347.

> 被视为完整的。因此先验哲学只有在它展现了这种身份（identity）——用其自己的原则（in its own principle）解决自己的问题的最高方法——（即自我）。……仅仅只有一种这样的活动，即美（the aesthetic），而且每一件艺术作品都只能被视为这样一种活动的产物。因此艺术的理想世界与客体的真实世界都是同一种活动的产物；两者（有意识的和无意识的）不带（without）意识的出现产生了真实，带有（with）意识就产生了美的世界。客观世界仅仅是精神的原初而又无意识的诗歌；哲学的普遍性求知工具——及其整个结构的基石——就是艺术的哲学（此处加以强调）。[1]

在《艺术哲学》中，他强调了艺术作为无限绝对之有限表现的形而上重要性。这个观点在《先验唯心主义的体系》中被扩张，并改进了该书所得出的结论；而且，正如科普勒斯顿所评论的，他在这里采用了不加掩饰的形而上的观点，这确实是他的思想的特点。在他《艺术哲学》的引言中，谢林清楚地强调了这一点：

> 在艺术的哲学中我相应地倾向于首先不是理解作为（as）艺术和作为这种事实（particular）的艺术，而是理解艺术形式的宇宙（the universe in the form of art）以及艺术哲学是关于所有以艺术形式或潜能而存在的一切的科学（the science of the All in the form or the potence of art）。直到我们取得这样的一步，才能将我们自己关于此科学的认知提升到一种绝对艺术科学的水平（原文强调）。[2]

接着，在宣称无限是哲学与艺术的共同原则的同时，他得出了美与真理最终同一的观点：

> 在艺术哲学中，只有关于无限的原则才能作为我们的出发点，因此，我们必须将无限作为艺术的无条件的原则。正如对于一般哲学来说绝对是真理的原型一样，对艺术来说它就是美（beauty）的原型。因此我们必须要表明真理与美仅仅是看待同一绝对的两种不

---

① Schelling, *System of Transcendental Idealism*, 12.

② Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *The Philosophy of Art*, trans. Douglas W. Stott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989; original edition, 1804), 16.

同的方式。①

从这个前提中，出现了对象征媒介即能够介于理想与具体之间的言语/非言语形式的必要："绝对无视普遍和具体之中的（within the particular）具体的关于绝对的表征仅仅只有通过象征才成为可能。"②

根据同样的原则，美的本身被定义为具体（in concreto）看待的概念，其典型的例子就是艺术品。此外，谢林提出了美与崇高之间的关系，后者被视为一种关于无限的美的直觉："两个统一体中的第一个，将无限说明为有限，它在艺术作品中主要将自己表达为崇高（sublimity）；另外一个，将有限说明为无限，是作为美（beauty）。"（原文强调）③

然而，就艺术品是其自身对自身的对象化而言，他的结论是"绝对性的崇高包含了美妙，正如绝对性的美妙包含了崇高一样"④。

奥古斯都·威廉·施莱格尔在他的《艺术理论》（*Theory of Art*）中讨论并放大了这些观点，重置了美、崇高、有限和无限这些术语，将美定义为艺术品的本质特性，而艺术品则被视为自律自足的实体。因此它就能够通过类比而展示对应各种知识语境的关于现实的各种再描述，因为艺术品被视为一个象征符号。然而，在引入这种象征性呈现的时候，奥古斯都·威廉·施莱格尔再一次强调了浪漫主义者对指涉和真理的问题的专注，同时也坚持这样的观点，即艺术品是作为艺术品本身，即以一种诗性的方式通过其想象的结构而行使着这个哲学的任务。施莱格尔指出：

> 根据谢林的理论，美妙是以有限的形式所表征的无限（the infinite represented in finite form），崇高应该也已经被包含在了这个定义中。我完全同意这个定义，但我会倾向于用下面的方式来定义表达：美妙是关于无限的一种象征性表征。这样一表述，无限如何能出现于有限，在此同时就变得清楚了。人们不应该认为无限是

① Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *The Philosophy of Art*, trans. Douglas W. Stott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989; original edition, 1804), 17.

② Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *The Philosophy of Art*, trans. Douglas W. Stott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989; original edition, 1804), 45.

③ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *The Philosophy of Art*, trans. Douglas W. Stott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989; original edition, 1804), 85.

④ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *The Philosophy of Art*, trans. Douglas W. Stott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989; original edition, 1804), 90.

一个哲学虚构，人们不应该在远处去寻找它：它到处包围着我们，我们永远无法逃离它；我们在无限中生存、呼吸和居住。……有限组成了我们的自然的表面，否则我们不会有具体的存在；无限组成了基础，否则我们就根本没有现实。

那么，无限是如何被带到表面的？它是如何出现的？仅仅是通过象征的方式，以影像和符号的形式。……诗歌艺术……仅仅是一种外在的象征化行为：我们要么为某种精神性的东西寻找外壳，要么将外在物与不可见的内在物相联系。……语言中所有的表征在起源上都是象征性的。……正如我们刚刚看到的，语言通过任意性的使用从纯粹的表达向表征发展；然而，如果任意性成为它的主导特征，那么表征，或者符号与其指涉物之间的连接就消失了。语言不过就成了一系列的逻辑密码……仅仅适于做理解的计算而已。为使语言再次具有诗性，它的比喻特性必须被恢复……语言的初步形成是基于不间断的象征化行为，通过这个行为而形成的所有事物的相互关联应该产生在语言的重新创造中。诗歌艺术不只是我们依然天真的精神的一种权宜性的创造；它应该是其最高的直觉，如果精神能够完全获得它的话。因为一切事物首先都表征自身，也就是说它通过它的外在来体现它的内在；通过外表（因此是它自身的一个象征）来体现它的本质；因而，它所体现的与其紧密相关，并通过其所体现的而受影响；而且，最终，它是宇宙的一面镜子。在诗性风格的无限转换中，存在着作为观点和义务的伟大真理，也就是一即万物，万物即一（此处加以强调）。[①]

因此，在奥古斯都·威廉·施莱格尔看来，自律性基于某种概念，它视美妙为一个有机整体，并类比性地视微观世界为宏观世界。艺术品首先是诗歌。因此，关注语言的诗性维度（隐喻和象征）并不仅仅是一种文体装饰，而是一种获得关于整体的知识的尝试，这种知识不能通过实证经验或概念论证的手段而获得，只能在关于艺术品作为一种自足总体的沉思中通过美的直觉获得。

---

① August Wilhelm Schlegel, "Theory of Art" (Selection), in *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 209—211.

能指与所指的相互融合也对应着美的统一性的原则，根据这个原则，在多样化的部分被组合成一个统一的整体从而可以直接看到这个整体中部分的一致性的时候，美是一种统一性与多样性的结合。因此，形式与内容，能指与所指应该相互渗透，以到达有限与无限或美妙之间的冷漠点。

正是在这里，奥古斯都·威廉·施莱格尔提出的对谢林定义的修改出现在了强调朝向无限的趋势的哲学唯心主义的最优传统中，二者均属于此传统。施莱格尔的构想，即“美妙是关于无限的一种象征性表达”，而不是“有限形式的无限”，同时似乎强调了艺术品的美的自律性的维度，而且也通过诗性类比将其朝无限语境化的可能性开放，根据这种类比，真理最终会被把握。

在分析奥古斯都·威廉·施莱格尔的诗歌观的时候，雷纳·韦勒克（René Wellek）强调在使用象征中的出发点是诗歌，而且诗性修辞格作为诗歌的美的或自律的维度体现了艺术的形而上维度，所通过的方法是模糊艺术与哲学之间的界限，并从一种关于万物在终极总体即一（the One）中的统一性的新柏拉图式视角来提供可能文化语境的一种延伸。

因此，韦勒克评论施莱格尔已经将诗歌视为：

> 和语言起源紧密相关，因为诗歌是由声音和词语组成的，这里的语言本身就是一种诗歌。……所有诗歌目的都是要恢复语言的原初“如画性”；因此，间接的、转移的、修辞性表达是本质上的诗性表达。诗歌因此是在更高层面上的原初语言的再创造，即它有意识地克服现代符号语言的任意性，并回到语言的象征性使用中，其中语言符号实际上表征着对象（原文如此）。因此，隐喻、象征和神话在施莱格尔的诗歌理论中占据着中心地位……隐喻不仅在原初视野（直观）的恢复与感知的直接性中有其理由，而且在关于自然和宇宙系统的总体感知中也有其理由。“万物是相互联系的，万物因此互相指涉，宇宙的每一个部分都反映着整体。”事物的整个相互关联要在持续的象征化过程中被恢复。因此隐喻暗示着“一即万物且万物即一的伟大真理”。……施莱格尔在这里提出了一个理论，所关于的是对应以及象征主义，它与很晚之后的法国象征主义运动

> 实际上完全相同。它真的是源自一种宇宙观的有关变形的修辞学。[①]

一种有些不同的研究有限与无限之间关系以及它们的间接/象征性表征的问题的方法被弗里德里希·施莱格尔在其《先验哲学》（*Transcendental Philosophy*）中采用，诗歌在其中被视为“生成”（poiesis），一种产出性的、创造性的，因而也是一种美的冲动，它作为一种努力朝向绝对知识的综合性精神。米歇尔与奥克希洛夫认为在弗里德里希·施莱格尔的观点中，

> 连接这些理想的与真实的领域的是“创造性想象”（creative imagination）的概念。……然而，弗里德里希·施莱格尔的想象概念是独一无二的，因为它从来就不仅仅存在于主观性的领域。施莱格尔反而也给自然赋予了一种手段，他称之为一种“无限的意识”，它同时产出新的形式与结构。根据施莱格尔，自然存在于一种持续的变化状态中，而且这种创造性的方面通过物质性的美学实践而变得明显：通过有限形式的产出而创造有关整体的表征及寓言的活动。[②]

此外，天才性（不仅是艺术家的特点）的真正手段是一种“综合性精神”的手段：

> 主体与自然都共有的用于创造象征的一种手段。这个产出是形成有关整体的有限表征的隐喻性行为。它必然是无限的，因为总体永远不能在单独的有限的物体中被把握，但正是通过持续的产出，无限的才展现自身。通过这种美学活动，人类思想这个理想的领域与物质领域密不可分地关联了起来。[③]

在这个方面，对象征形式的诉求也能够被视为一种无限的符号活动过程，该过程原初辨识一种美的冲动，一种组合艺术，并因此使得人类能够通过统一其被弗里德里希·席勒的“艺术作为鱼类”（art as play）的概念所体现的潜在的、杂乱无章的艺术、思想和道德潜力，从而使自己成为一个整体。

---

① René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950. Vol. 2, *The Romantic Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 1955), 40—41.

② Michel and Oksiloff, 168.

③ Michel and Oksiloff, 170.

在《论人的美学教育》(*On the Aesthetic Education of Man*)中，席勒将人的本质描述为分成两种基础而对立的冲动，即感官的与形式的。第三种更高级的冲动被他称为“娱乐冲动”(play impulse)，它将感官的与形式的综合整合到了一起。在他看来，娱乐是人类天赋的一种和谐状态，一种必要性与自由性的独有的组合。席勒对艺术与其他人类活动领域关系问题或自律性和语境论关系问题的解决方法，是关于美在人类取得自我意识和人性意识的成就的过程中所扮演的不可或缺的角色：“我希望让你们相信……如果我们想要解决实践中的政治问题（即政治自由的问题），（我们必须）追随美学的道路，因为正是通过美我们才到达自由。”[①] 而且在第十六封信中他还总结道：

> 但为何要说它仅仅(mere)是一种游戏(game)呢？这时我们考虑到的是，在人性的每个条件中，其实正是娱乐而且也只有娱乐才让人变得完整，并在同时展现了他的双面本质。……美妙的不仅仅是生命，不仅仅是形状，而是活着的形状——即美——因为它向人类强制规定了绝对形式性与绝对现实的双重法则。因此，它也宣告了这样一句话：人类将只以美娱乐(only play)，而且将只以美(only with Beauty)娱乐。因为，一言以蔽之，人只有在他作为完全意义上的人的时候才娱乐，而且仅仅只有在他娱乐的时候才是完全的人(he is only wholly Man when he is playing)。这个命题此时看起来可能显得矛盾，但在我们一旦得以将其用于责任与命运的双重严肃性时，它就会获得巨大的深刻的重要性；我向你们保证，它将支撑美的艺术的整个结构，以及更加艰难的生存的艺术（原文强调）。[②]

---

① Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trans. Reginald Snell (London: Routledge & Kegan Paul, 1954), 27.

② Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trans. Reginald Snell (London: Routledge & Kegan Paul, 1954), 79—80.

第七章　浪漫主义语境中的神话

浪漫主义理论的特权领域之一是神话学，象征过程与其错杂的哲学意指和美学意指在其中相遇。谢林首先从哲学的立场来研究神话学的问题，同时提出了给予无限以有限形式的问题：

> 有关哲学并因此也有关艺术哲学的第二个问题，是这个本身就绝对简单的原则究竟是如何能够进入多样性与区分之中，以及单个的美妙事物如何能够从普遍而绝对的美中流出。哲学用观念或者原型的学说来回答这些问题。绝对（The absolute）绝对是一个；……绝对以特定的形式被看待，艺术也是如此。……哲学凭直觉了解这些观念的本身（themselves），而艺术则客观性地以直觉来了解它们。这些真实的（real）或客观的（objective），活的和存在的观念是神。这些真实的观念（ideas）的普遍的象征主义或者普遍的表征（representation）因此在神话中被给出，上文所提到的第二个任务的解决方法就存在于神话的建构中。确实，任何神话中的神都只不过是客观性或具体性直觉理解的哲学观念（原文强调）。[①]

因此，根据他的哲学体系的基本假设，象征性表征首先是一个分析工具，也是想象的一种结构，而想象则在理想与现实或者绝对的唯一性与其特定本质多样性之间斡旋："通过获得完全的客观性或独立的诗性存在而对神的所有的诗性处理就是神话。……神话是所有艺术的必要条件和第一内容。"[②]

尽管美的相关性被强调，但这里的焦点却是绝对。谢林的艺术哲学能被

---

① Schelling, *The Philosophy of Art*, 17.

② Schelling, *The Philosophy of Art*, 45.

视为其哲学的不可或缺的一部分，神话影像能够揭示世界的真正本质，因为它能通过艺术性的形式而被把握：

> 绝对无视普遍和具体之中的（within the particular）具体的关于绝对的表征仅仅只有通过象征才成为可能。……绝对无视普遍和具体之中的（within the particular）具体的关于绝对的表征＝艺术。该表征的普遍内容＝神话。在神话中，我们因此找到了第二条已经完成的整合，即无视普遍与具体的整合。这个命题因此是神话本身的建构的原则（原文强调）。[①]

相反，奥古斯都·威廉·施莱格尔（正如我已在本部分通篇所主张的）是从假设诗歌作为艺术以及语言在其他形式话语中的原初地位出发的；因此，他认为神话是一种真正形式的诗歌，而且它的表征是诗性影像（在它们的诗性而非视觉方面）。神话象征形式是巨大的诗性语言整体知识库的一部分，后者相应的又是文学理论的对象；而且它们二者对所有种类的文化创造来说都是不可或缺的，包括语文学、历史、语言哲学和形而上学。因此对于施莱格尔来说，追寻潜在语境性意指开始于诗歌及其自律性的本质，正如贝勒尔索强调的："他（施莱格尔）认为神话是一种人类思维的'形而上的语言'，根据人类的需要而被创造，在这些人类需要中，'所有物质性的东西都是有生命的'而且'不可见的要让它出现'。"[②]

因此，对神话的谈论应该从语言作为人类思维的一种创造的广泛框架内部来看，而且要进一步地从诗性语言和诗歌创造的广泛框架内部来看，这里是指从古典时期发展至现代或浪漫主义时期的诗歌。从诗歌的这种"自律的"基础出发，奥古斯都·威廉·施莱格尔通过连接诗性与认知维度中的想象以及形而上意义上的哲学，将他的探索进行了延伸。根据贝勒尔所述，这些连接在施莱格尔1801年的柏林演讲中脱颖而出，施莱格尔

> 在这些观点的一般认识论和历史的两方面对它们进行了相当程度的放大。当然，他的诗歌概念的最重要的特征是人类思维创作神话和为其存在寻找隐喻表达的基本倾向的哲学和理论的方面。……神话的这个广阔范围已经由希腊人指出，他们认为神话是诗歌，历

---

① Schelling, *The Philosophy of Art*, 17.
② Behler, 158.

> 史与哲学的共同基础。就诗歌而言，神话为其提供的复杂精美的材料比纯粹的自然要多得多。[1]

最终，因为这种基本上诗性的程序，神话成了一种认识论模型，或者正如贝勒尔所说的："神话提供了一个完整的世界观，因此也是哲学的基础。"[2]

一个更加具有挑战性的文本是弗里德里希·施莱格尔《关于诗歌的对话》(*Dialogue on Poetry*）中的"谈神话"（Talk on Mythology)，它为这部分提供了一个恰当的结论。它的主题是对作为一种更好地定义现代/浪漫主义世界观的探索模型的"新神话"的需要。象征正如神话程序所做到的一样，以有限的形式呈现了无限。对象征的诉求在几个等级阶段中得到了解释。施莱格尔的出发点通过一种"中点"（midpoint）而确定了三个相互关联的连接无限与有限的方法。在他的特定观点中，这个中点作为"无视"(indifference)，从绝对出发，移动到他所谓的"不确定的确定性"(undetermined determinacy)，所有这些主题都在"旧"神话与"新"神话的比较中被典型化。整个论点出自最广泛的可能框架的内部：新的神话源自那个时代巨大的思想改变，尤其是由唯心主义哲学所标示的改变，唯心主义哲学在康德之后从人类意识的主体性出发在哲学研究的基础上继续构建。施莱格尔在他的理论研究中提供了诗歌的自律性原则和语境主义原则之间的独特融合，诗歌作为生成或创造力，扩展/超越了自己的限度，并连接了诗歌与其他的知识领域；相应的，诗歌作为艺术，实现了先验哲学的原则，并通过美的直觉，提供了一种新的世界观，表达在新神话的新的象征性创造之中。

旧的/古典的神话展示了一种相互关联的本体论的与美的原则，即自然的逻辑或有机组织结构及其通过美妙的影像的表征的原则，其中美妙是将特定细节变成一个连贯的多面体的生物性和艺术性有机构建的典型特性。古代或旧的神话尽管复杂且丰富，但它展现了一种和谐连贯的总体观，一种多样性中的统一性，体现了美妙生物体与艺术品的特点：

> 你也许会笑这种神秘的诗以及可能源于诗性创造的丰富性的无

---

① Schelling, *The Philosophy of Art*, 159.

② Schelling, *The Philosophy of Art*, 17.

> 序。但最高级的美，事实上最高级的秩序仅仅是混乱（chaos）的秩序，即那种只在等待爱的触碰而展开为和谐世界的混乱的秩序，那种古代神话与诗歌的混乱的秩序。因为神话与诗歌是一体的，不可分离。所有古代诗彼此相连，直到整体从不断增长的体积和成员中形成。一切都相互渗透，在任何地方都有着同一种精神，仅仅是表达的不同而已。①

为了创造一个新的神话，所需要的是一种深刻的思想革命，通过它，唯心主义既成了新神话的源头，又成了它的模型：

> 如果一个新的神话只能从精神最内在的深处出现并仅仅从自身发展，那么我们就在这个时代的伟大现象即唯心主义中，找到了我们一直所寻找的事物的一个非常重要的线索和值得注意的确证。唯心主义就是以这种方式起源的，就好像源于无物；而现在它在精神领域将自己组成了一个牢固的点，从这个点，人类的创造力能够安全地扩张，朝着所有的方向发展，而且不会迷失自我或者可能返回。所有的学科与所有的艺术都将被这伟大的革命所占领。……而且这个奇妙的伟大的事实在同时也能为你提供这个时代的神秘和谐与内在统一的线索。……任何形式的唯心主义必须以此或彼的方式超越自身，目的是为了能够回到自身并保持本质。因此，在唯心主义的母体中必须也将会出现一种新的同样无限的唯心主义，而且唯心主义不仅会通过其起源的类比而作为新神话的一个例子，也会间接地成为它的真正源头。②

在自我超越的和谐世界移向大量新的表征，并作为新的主观与客观和其所源于的精神的统一体而回归的时候，这种新形式的混乱展开了。这种混乱的本质是在扩张与回归自身的一种永恒的交替中确定自身。要理解这个过程，人们应该参考施莱格尔的“先验哲学的介绍”（Introduction to the Transcendental Philosophy），其中的论点以一条主线追踪自我发展的过程，在此过程中，自我既是活动又是模仿，因而既是主体又是客体，既是有限又是无限。自我不再是在自身（in-itself），而是成了为自身（for-itself）：

---

① Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 82.

② Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 82—84.

> 哲学能被称为关于人类认知界限的学说（the doctrine of the limits of human cognition）。身份（identity）的陈述是最终的真理（final truth），无限（infinite）与意识（consciousness）是第一概念。……如果所有的概念是先验的，所有的陈述都是相同的，那么哲学便完成了。……不确定的源于自身并确定自身。它拥有确定自身的趋势。确定的与不确定的相反，因而必然有着与不确定的相反的趋势。因此，确定的拥有回到不确定的趋势。这种确定性本身必然相应的是不确定的，因为确定的拥有回到不确定的从而将其本身确定为不确定的趋势。所有确定的事物的特点因此是一种不确定的确定性（undetermined determinacy）（原文强调）。[①]

然而，这种状态的达到或理解，不仅能够通过理性，也能够通过美的直觉，因此，诗歌超越了哲学，因为它具有一种产出反思形式的能力，这种反思使得人们能够接近那些被浪漫主义者所采用和发展的几乎无法想象的先验唯心主义的论点：

> 人类的感官能够变得健康，然而并不是通过理解的手段，而是通过不同的手段即艺术的手段。感官力的最高级表达是艺术，而且唯心主义与艺术之间的一致是完整的。不存在这样的艺术品，在其中，将无限带入意识或带着意识进入无限的两个概念不是作为最终原则（原文强调）。[②]

最终，诗歌就像自我一样，回到了自我，而且通过自我反思而达成。

浪漫主义的理想是绝对，它同时又矛盾性地作为一个总体（Totality），即浪漫主义诗歌（见下文所引的文字片段 116），或者一种“不确定的确定性”。在这个情况下，自律论和语境论之间的关系能够通过施莱格尔的定理来描述：“一即万物且万物即一。”（ALL IS IN ONE AND ONE IS ALL）

---

① Fr. Schlegel, “Introduction to the Transcendental Philosophy”, in *Theory as Practice*: *A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 264—265.

② Fr. Schlegel, “Introduction to the Transcendental Philosophy”, in *Theory as Practice*: *A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 266.

(原文大写)。[①]

“所有艺术和所有知识的最内在的秘密,”洛斯里奥在总结关于神话的言谈时说道,“因此是诗歌的财产。一切都从它涌现,并且必然向它回流。在一个理想的人类条件下,将只有诗歌,艺术与知识将会是一体的。在我们的条件下,只有真正的诗人才是理想的人和普遍的艺术家。”[②]

在接下来的几章,我将探索早期德国浪漫主义者所表述的浪漫主义理论的其他方面,它们可以进一步地强调艺术在获得传统理论话语无法接触到的一种知识的过程中所被赋予的独特角色,目的是为了把握通过被体现的意义来定义艺术的原初意指。

---

① Fr. Schlegel, “Introduction to the Transcendental Philosophy”, in *Theory as Practice : A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 244.

② Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 90.

第八章　“文学绝对”：文本作为体现

本章题目取自一本同名的书，《文学绝对：德国浪漫主义中的文学理论》（*The Literary Absolute：The Theory of Literature in German Romanticism*），由菲利普·拉古·拉巴特（Philippe Lacoue-Labarthe）与让-吕克·南希（Jean-Luc Nancy）合著。这个题目具有高度启发性，它提出艺术的本质（即其在绝对中的参与）在一种特定形式的艺术即文学中得到了最好的体现：“那么，理论浪漫主义中——在我们必须描述为文学体裁（literary genre）（或者如果你同意，文学本身，作为绝对的文学）的理论制度化的东西中，什么存在着问题。”（原文强调）[1]

根据谢林所述，绝对作为主体性与客体性的纯粹身份，在实现的即美妙的艺术品中找到了它的客体化；艺术品是自由的表达：它是自由自我的向其自身的关于自身的体现。美出现于有意识的艺术家的作品中，它在沉思的行为中成了一种由所有矛盾的调解所激发的无限满足感之源。人们能通过美的直觉来描述美所扮演的这个角色。这种直觉是唯一的这样的人类能力，在此能力中，有意识与无意识的身份、真实与理想的身份以一种具体的方式呈现给自我。这个过程是所有艺术媒介中所有艺术形式的特点。然而，正如拉古·拉巴特与南希所表明的，在1800年左右发表于德国浪漫主义早期阶段的文本中，“理论浪漫主义”的工程能从其早期的表现中被视为一种文学工程。

在下面的段落中，我将尝试解释文学文本（诗歌与散文），它作为一种美妙的艺术品并因此而作为一种美的人工制品，在浪漫主义理论中占据了如此特别的与众不同的地位。对文学文本的关注，以及因此对语言媒介的关注，极大地影响了浪漫主义的美的概念，这个概念更广义地被认为包含了纯

[1] Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy，*The Literary Absolute：The Theory of Literature in German Romanticism*（Albany，NY：State University of New York Press，1988），3.

粹的形式/格式塔感知特性，并包含了那些组成艺术品内在组织结构的特征，或是感知的或是类感知的特性。这些特性，比如诗性影像或内在意义，不同于研究对象，它们是艺术品的美的特征，因为它们是内在于艺术多面体的，而且它们的意思源于其在艺术品中的形式构成。

我将首先关注主要的浪漫主义美学观点，目的是揭示自律论和语境论互动的各种策略。在这个广阔的背景下，我将使用拉古·拉巴特与南希具有启发性的论点，接着探讨浪漫主义文学理论中艺术与哲学的特定融合，方式是通过体现的文本维度（textual dimension of embodiment），它涉及艺术作为被体现的意义的定义问题。

在弗里德里希·施莱格尔《文学箴言》（*Literary Aphorisms*，1797—1800）的文字片段116中，能够找到关于自律论和语境论之间互动的最经典的权威描述（locus classicus），它也可以被视为浪漫主义理论的一个典型代表。这也衔接了我的研究的前面部分与新的方面，后者是我将从被视为浪漫主义艺术理论观点的复杂系列中引入的。鉴于它无穷的丰富性、复杂性以及对于整体的浪漫主义的重要相关性，此处我将其全文引用：

> 浪漫主义诗歌是一种进步的普遍的诗歌。其使命不仅仅是再次统一所有分离的诗歌体裁并让诗歌与哲学和修辞学相接触。它现在将会也应该混合与联合诗歌与散文，天才与批评，艺术诗歌与自然诗歌，让诗歌变成活的和社会的，让生活与社会变得诗性，诗化智慧，用各种坚实的文化材料来充实浸润艺术的形式，并用幽默的共鸣来激发它们。它包揽一切诗性的东西，来自于最伟大的艺术系统，而这个系统又相应地包含了许多系统……像史诗一样，浪漫主义诗歌独自就能够成为整个世界的一面镜子，成为其时代的一幅图画。而且，它也能够飞升，不受任何真实和理想事物的束缚，带着诗性反思的翅膀，游弋于作品与艺术家的中间。它甚至能使这种反思壮大，并让其增长为无尽系列的镜子。……其他种类的诗歌是被完成了的，现在能够被完整地分析。浪漫主义种类的诗歌仍然在形成中；确实，其独特的本质是它总是在形成之中，而且它永远不能被完成。……诗歌的浪漫主义体裁是唯一一种不仅是体裁的体裁，它似乎是诗歌的本身：因为在某种意义上，所有的诗歌都是或者应

该都是浪漫主义的。[1]

在很多意义上，文本能够被认为是一种注释中的（in nuce）浪漫主义美学；此外，每一次再读都展示了浪漫主义零碎文本独特的思想力量，以把握该理论的基本要点。这里我们应该记住美学问题对语言媒介的依赖，如我们已经提到的，它又相应地暗示着美从感官可感知的特质向诗性语言的美学维度的扩展，即向语言性多面体的独特内在组织结构的扩展，该语言多面体的总体效应是诗性的陌生化；或者换句话说，想象与影像通过言语的方面而在它们的类光学维度被考虑。

巴什拉（Bachelard）曾提出，在阅读中，言语意义生成了影像，后者可以说恢复与重现了感觉体验的痕迹。门罗·C. 比尔兹利（Monroe C. Beardsley）在他《从古典希腊至今：一部简史》（*Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*）一书中，在勾画了浪漫主义美学的同时，选择了三个主要的可限定的理论性次领域，这些次领域证实了一个更广泛的美的概念，而且与理解艺术作为被体现的意义的概念是相关的。比尔兹利的这种做法不是偶然的。第一个次领域是感受的美学，它是表达论的基础；第二个次领域是想象理论，它们以独特的方式综合了一种直觉认知（直接捕获重要真理的能力）的理论与艺术创作（艺术与创造力的想象性结构）的问题；浪漫主义理论的第三个而且也是核心的方面，值得单独论述（前面的章节就部分如此），这就是艺术作为一个有机形式的方面，浪漫主义者将此形式等同为象征符号。[2] 无须多述，所有这些特征都表现了一种特定美学实体即文学文本的特点。

相应的，帕特里夏·沃认为，与有些早期假设相反的是，人们能够在后现代理论中找到一种思想的延续，即“美学主义现代思想，由康德等哲学家所开创，体现于浪漫主义与现代主义的艺术中。从这些角度来看，后现代主义作为一个美学以及思想体系，能够被视为一种晚生的浪漫主义”[3]。我建议通过两个相互关联的步骤来解释参考康德哲学的“美学主义者”这个术语的使用：首先，康德在关心判断力基础的同时，区分了美的判断的逻辑基础

---

① Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 140－141.

② Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (New York: The Macmillan Company 1966), 246－247.

③ Waugh, *Practising Postmodernism/Reading Modernism*, 3.

与实用或善的判断的逻辑基础。他也区分作为一种直觉意识的美的体验与所有形式的概念思考，品味判断或美学判断因此自成一种。它们是主体性判断，因为它们是关于观察者对被观察的客体的感受，而不是关于被观察的客体的任何特点；它们因而是无偏见的，因此我们对美的理解并不是一个认知性的行为。其次，人们应该记得《判断力批判》（*Critique of Judgment*，1790）所提出的康德哲学美学的结构。美和美学判断的理论是在其关于目的论判断的一般理论中被提出的。康德认为他因此跨越了外表感官世界与人类作为道德存在所属的终极现实的超感官世界之间“不可测量的鸿沟”；以及自然领域即从属于必然原则的规律与科学的领域和自由的领域即自我强加的理性道德原则的领域之间的鸿沟。他将美学判断归属到目的论判断，在此目的论判断中，他认为自己已经找到了自然科学与道德两个领域之间的连接。

一方面，康德区分了美的判断与道德的、实用的和感觉的判断，在这个方面他创立了现代自律论的基础；然而，正如我们所看到的，他留下为纯粹以美学性的方式参与世界而连接科学、伦理学与美学的开放的可能性，尽管后现代主义对现代主义进行了批判。因此，鉴于这些潜在性，在浪漫主义者开始构建不同人类知识领域的整合时，他们采用了费希特与谢林的后期理论阐述，不仅批判了康德，也发展出了其哲学中已经暗含的可能性。根据鲍维所述：

> 康德是以希望约束合理领域而开始的，因此认知、伦理与美成了不同的领域，而浪漫主义者遵循了康德理论中的暗示，即美与认知、伦理被不可分割地绑在一起，而且领域之间的关系（relationship）可能是新哲学中最为重要的因素。[1]

康德哲学所内含的认知、伦理与美之间关系可能将会成为后康德式哲学中的一个重要因素，在记住这种可能性的同时，我们可以说，知识的唯心主义理论与浪漫主义理论（考虑到理论家之间的差异）的标志是对康德明确关注认识论与美学分开的一种背离。根据舒尔特·萨瑟（Schulte-Sasse）在其引述谢林的时候所说的：

> 正是在这个点上，浪漫主义者与德国唯心主义者放弃了康德在知识理论与（美的）体验之间的严格区分；也就是说，谢林所谈论

① Bowie，55.

> 的思维状态，其知识理论的最高点与基石，能够通过美的行为而达到（原文强调）。[1]

应该指出，这种美的势头是一种行为，更准确地说是一种产出，即作为整合性活动的产出性想象的一种操作：

> 通过产出与直觉理解的这种持续的双重活动，某事物会成为客体，它并不被任何事物以其他的方式所反映。——尽管我们将在后续中展现，绝对无意识和非客观的即将反映只有通过想象的美学行为（aesthetic act）才有可能，但在这里并不能做此展现。然而，从我们已经展现即所有哲学都是产出性（productive）来看，这些是显而易见的。因此，哲学与艺术一样取决于产出能力，而它们之间的差异仅仅存在于产出力所使用的不同方向而已。因为，艺术中的产出是向外的，目的是为了通过产物来反映未知；而哲学产出则是直接向内的，目的是为了用思想直觉来反映未知。这种哲学必须要在美学的意义上理解，这也就是为什么艺术哲学是哲学的真正求知工具。[2]

在着力于详细描述浪漫主义艺术观念所带来的一些创新贡献之前，我将概括一下能够从大量的原初文本、哲学作品评论、通信和文字片段中识别出来的主要导向。米歇尔与奥克希洛夫在他们的《浪漫主义交叉：作为艺术的哲学与作为哲学的艺术》（*Romantic Crossoverst*：*Philosophy as Art and Art as Philosophy*）中认为：

> 在早期德国浪漫主义中，对艺术及其在社会中的哲学角色的反思达到了一个高峰。1800年左右，奥古斯都·威廉·施莱格尔，弗里德里希·施莱格尔与诺瓦利斯（以及哲学家W. J. 冯·谢林）从根本上重新表述了哲学研究与美学研究之间的关系。在他们的研究文字中，美术以及广义上的美的态度本身被奉为哲学反思的实现。……关于浪漫主义，我们可以在关于美学的两种不同的哲学概念之间作出区分，一种代表了更加具有本体论与诗学论导向的对艺术形而上特质的强调（奥古斯都·威廉·施莱格尔与谢林），另一

---

① Schulte-Sasse，18.

② Schelling，*System of Transcendental Idealism*，13－14.

种组成了被诺瓦利斯和弗里德里希·施莱格尔称为生成或美的产出(production)的一种认识论和社会历史的实践。

对奥古斯都·威廉·施莱格尔和谢林来说，美妙的艺术作品(beautiful work of art)处在反思的中心位置。它作为一种象征性的呈现而存在，超越了其有限的经验表现，而指向了无限的或可理解的世界。……不过，在弗里德里希·施莱格尔与诺瓦利斯的研究文字中，"美的转向"呈现了不同的形式。……他们反而是关注生成的具体可能，即新形式的反思的创造与产出。这是他们明确的要混淆从而打破哲学与艺术、科学与道德之间确定的分界线的愿望。在对一种永恒生成的追求中，他们并不怎么将艺术作为反思的最高的成就和胜利；相反，他们认为美学是有限与无限的一种融合，他们参与了一种混合及关联他们手中所有的最异质的话语的"快乐科学"中。①

我将采用米歇尔与奥克希洛夫关于美学浪漫主义理论发展的主要方向的假设，并根据奥古斯都·威廉·施莱格尔与谢林的"本体论与形而上学的艺术研究方法"，尝试揭示出自律论和语境论之间矛盾关系的一些新的方面。奥古斯都·威廉·施莱格尔对艺术浪漫主义理论的贡献包含了所讨论问题的丰富性，他评估了作为艺术品的自律性。艺术品的模型永远是文学文本，它是一个人工制品，与自然物体对立，其本质特性是美。在评估自然物体与人工制品之间关系的时候，奥古斯都·威廉·施莱格尔并不同意康德：

当时根据康德所述："美的判断以因果推理的方式用形式主体目的性的原则期望将它的反思基于自然。"这就意味着我们可以从自然中期许美。但是我们思维的什么法则给了我们这个权力，来假定以特定的各种创造的形式出现的自然竟然似乎依照我们理解它们的方式来运转？此外，经验表明，我们确实必须判断为有目的的和有机的那些自然的产物，并不因为它们是有机的而自动就是美妙的。不论人们什么时候以自然开始，美妙的存在仅仅都是视情况而定的。它的必然性只能从这样的一个主张中推断出来，即它应该存在，具体地说是通过人类的艺术存在。是对艺术的倾向首先驱使人

① Michel and Oksiloff, 157—159.

> 在自然中寻求并找到美。如果将自然美与艺术美想象成一对姐妹，那么与大众观点相反的是，后者是先生下来的。[①]

后来，他在康德之后将美妙定为艺术品的本质特征；然而，他采用了谢林的做法，在这里强调了崇高对于在艺术品中达到有限与无限的融合的极为重要的关联。根据米歇尔与奥克希洛夫所述：

> 我们这里处理的是两种不同的看待美学的方式。对于康德来说，美学首先需要处理主体是如何被经验世界所影响的问题。这对其整体的批判性工程的连贯一致是有影响的。然而，对于施莱格尔来说，关于美妙的理论是确立美术自律性的一个基本要求。从这个视角来看，施莱格尔弃康德关于美妙的理论而不用，可以被视为尝试融合作为感官感知的美学与作为美术理论的美学的几个直接的结果。……此外，在奥古斯都·威廉·施莱格尔看来，艺术在哲学中还扮演着一个基本的角色，而这个角色并没有被康德所认识到。[②]

可以说，奥古斯都·威廉·施莱格尔与康德不同，他采用了一个客观主义的美的视角，关注艺术品的特质，因为美妙是后者的本质特性。换句话说，一件人工制品的艺术性地位首先是由其艺术实在性所保证的，其次是由其本质特性美所保证的。在这个方面，美术的自律性是通过美的角度来被定义的，这并不必然意味着是通过感官特质的角度来定义。米歇尔与奥克希洛夫关于感官愉悦的美学价值的主张与康德的相反，后者很明确地从美的体验中排除了任何属于感官与设计对立，并因其“魅力”如色彩与声调而使人愉悦的元素。只有将感官因素从美妙作为代表性美学特性的定义中排除出去，并关联美与崇高，人们才能获得对奥古斯都·威廉·施莱格尔的艺术观的更好的理解；他将艺术视为一种自律的美学实体，其因为自律性而展现了一种形而上的维度，即用有限的形式对无限的象征性表征，以此为其潜在的哲学—文化语境化的基础。

在这个方面，奥古斯都·威廉·施莱格尔的《美学理论》（*Theory of Aesthetics*）尽管以传统诗学（poetics）的精神来处理实践的文学批评的问题（如写实、体裁、角色、方式、风格等），它实际上是一个哲学性的文本，

---

① A. W. Schlegel, “Theory of Art,” 208.

② Michel and Oksiloff, 163.

让人想起亚里士多德的《诗学》，同时又是一种美学（它提供了关于美妙的定义）和一种艺术哲学（它提供了艺术的本质主义定义）。施莱格尔的理论首先是一种诗学理论，因此它也连接了诗学与形而上学、认识论、语言哲学、伦理学以及美学。

艺术与美学在谢林的哲学体系中的极为重要的关联在这个部分屡次被提到。他的独特方法可以被认为早在其《先验哲学的体系》（*System of Transcendental Philosophy*）于1800年出版之前就已经如此，他在该书出版时尝试将所有的观念统一到一个之中，得出结论是这一个观念就是美的观念（Idea of Beauty）。

在《先验哲学的体系》中，艺术与哲学之间（因而还有艺术与其他的知识领域之间）的传统等级被颠倒了过来，艺术品被推断为哲学努力本身的最高对象化。在这个方面，对于谢林来说，美学的主要问题与哲学的一般问题是完全相同的，即“通过具体事物来理解观念的表现”[①]。正如莫尔斯·佩卡姆（Morse Peckham）所评论的：“艺术超过哲学，因为它做到了哲学仅能指出的。而且因为精神（the Spirit）是无限的，所以艺术作品的意义是无限的。”[②] 结论是，美的自律性，既是艺术品中的直觉又是其中的对象化，它成了任何人类领域理论思考的求知工具，一个之前由哲学和研究的思维模式所扮演的角色：

> 艺术对于哲学家来说是极为重要的，正是因为它好像通往一个圣殿，那里似乎燃烧着一支存在于永恒原初统一性中的独火，自然与历史中、生命与行动中被拆开的，与在思想中一样，必须永远飞散。哲学家人为制定的自然观对于艺术来说是原初与自然的。我们说成自然的东西是一首诗，被禁锢在一部神秘而极美的经卷中。……每一幅奇妙油画的产生似乎都是因为消除了隔离真实与理想世界的无形障碍，它不仅是一个大门，形状与光线完全通过它出现，而并不是完美地通过真实。……哲学产生于知识的初期，并与所有由其引向完美的科学一起被诗歌所滋养；因此我们将看到它们

① Schelling, *System of Transcendental Idealism*, 98.

② Morse Peckham, *The Birth of Romanticism*, 1790—1814 (Greenwood, FL: Penkevill Publishing Company, 1986), 111.

> 在完成之时会像条条河流一样，回到它们所源自的诗歌的普遍海洋中。①

关于诗歌相对其他艺术的这种无与伦比的位置，《艺术哲学》一书具有高度启发性。谢林通过循着系统利用从一般形式到特定形式的艺术构建以及美的观念向具体艺术作品的过渡，得出了构形与言语艺术的结论。接着，他在处理艺术世界或构形艺术的真实面（比如音乐、油画、建筑等）以及理想面或言语艺术的章节中，触及了诗歌艺术的本质与形式的问题；这其中，诗歌正是因为其美学能力以及媒介即语言，而成为真实与理想领域的最接近的例子，并因此而获得绝对的知识：

> 所有艺术都是绝对产出行为或绝对自我确认行为的直接反映。然而，构形艺术并不允许这种行为以理想的某物出现（appear），而仅仅是通过一个他者因而是作为真实的某物出现。相反，诗歌艺术本质上与构形艺术是同样的性质，因此允许知识直接作为认知行为出现的绝对行为。诗歌艺术在艺术影像自身中仍然维持着理想、本质与普遍性的性质特点，在这个程度上，诗歌艺术是构形艺术的更高潜能。构形艺术表达其观点所通过的媒介在其具体的自身，并为其具体的自身；通过它，言语艺术表达这些观点，普遍的（universal），即语言。因此，诗歌艺术正以最理想的方式获得诗歌艺术（poesy）这个名字，也就是说“制造”（making）或“创造”（creating），因为它的工作看似一种产出的行为，而不是一种存在的条件。这就是为什么诗歌艺术能够被视为所有艺术的本质（essence），类似于灵魂被视为身体的本质。②

关于弗里德里希·施莱格尔对浪漫主义美学或艺术哲学的特定贡献，米歇尔与奥克希洛夫强调了这样的事实，即生成在其原始的意义上是产出，因此，其本质目的是“新的反思形式的创造与产出”③。

我将分析专注于文字片段 116（之前已全文引用）。首先我想引入一个对米歇尔与奥克希洛夫的修正，并提请人们注意，正如文字片段 116 所证明

---

① Schelling, *System of Transcendental Idealism*, 231－232.

② Schelling, *The Philosophy of Art*, 201－202.

③ Michel and Oksiloff, 158.

的，生成被视为一种创造性/产出性的人类能力，其产物首先是诗歌。在这个方面，弗里德里希·施莱格尔在文字片段255中评论道：

> 诗歌越成为知识，它也就越成为艺术。如果诗歌要变成艺术，而且如果艺术家要获得一种关于他的手段与目标以及它们的阻碍物与主题的彻底的知识和学问，那他就必须对其艺术进行哲学化。如果他不仅要成为一个发明者与工作者，而且还要成为他的领域的专家，此外还要能够理解他在艺术领域的同行，那么他也就必须要成为一个语言学者。[①]

因此，生成作为诗歌的不停产出的、过程的、组合的、反思的以及自我反思的特点成了确定的领域。弗里德里希·施莱格尔在其中模糊了反之则有限的领域的边界，同时以思想之游戏和绝对的自由，通过诗性/美的行为，遵循组合艺术（ars combinatoria）的独一无二（sui generis）的规则，将它们组合在了一起。

在下面的关于文字片段116的分析中，我将提到三个相关的方面，它们都是源自生成的概念。这里的生成基本上是诗性的创造力，是作为确定的艺术形式的诗歌的源头，其产出活动超越了诗性艺术的界限，将其与其他领域的人类文化产出的形式/语境相连接。所有这三个方面源自施莱格尔与先验哲学与费希特尤其是与谢林的深刻关系。

首先，在文本“浪漫主义诗歌是进步的普遍的诗歌”中，给出了一个矛盾性的诗歌定义，即诗歌既是一个自律的实体，一个真实的人工制品，也是一个理想的人工制品，即诗歌的观念。因此体现这一（种）诗歌特点的是它朝向无限的倾向；换句话说，艺术品既展现了一个自足的组织结构，又展现了一个无限的新现的重构与意义（它是一种存在与一种变成）。诗歌的核心功能是“再次统一所有分离的诗歌体裁”并将哲学与修辞学都包含到这种诗性总体中。此外，这实际上是一种不断发展的语境化过程，它是模糊所有潜在文化领域的界限，并根据诗性体裁的模型而混合它们的结果。施莱格尔接着扩展了指涉的语境，因为生成作为一种创造力，目标是要统一真实与理想、有限与无限，并且以先验哲学的精神，获得理性所未发现的绝对的自我知识。

---

① Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 148.



第二个方面（与前一个方面相关）是消解艺术实践中传统角色之间的差异，即艺术家、艺术品与批评（最终将三者全部相互融合成为一个诗性的自我反思的总体）。

最后一个方面在前面提过，它是诗性产出的自我反思的维度。它描述了一种独特的现象，其影响深远的结果能够在后现代主义思想中找到。也就是说，艺术家的创造性活动，产物即艺术品，以及批评，表达了一个不可区分的总体，即诗性活动的本身。这个关于现代诗歌作为反思与自我反思的活动的概念在以下文本中得到了发人深省的说明："像史诗一样，浪漫主义诗歌独自就能够成为整个世界的一面镜子，成为其时代的一幅图画。而且，它也能够飞升，不受任何真实和理想事物的束缚，带着诗性反思的翅膀，游弋于作品与艺术家的中间。它甚至能使这种反思壮大，并让其成增长为无尽系列的镜子。"根据恩斯特·贝勒尔所述，这个诗歌观

> 与当时的先验哲学尤其是费希特有着很深的关系。……思想，正如费希特所认为的，"观看它自身"，并在这种观看中"立即渗入它所有的身份"。这种"存在与观看的立即融合"对于费希特来说是思想的真正的本质……在这点上，施莱格尔已经进入费希特式的先验哲学领域，而且认识到了人工的反思是诗歌的一个基本要素。①

然而，像费希特一样，弗里德里希·施莱格尔在后来发现主体性的特权化是没有必要的，它主张的是所有客体，无论物质的还是精神的，都属于主体性的领域。继谢林之后，施莱格尔尝试连接有限与无限，同时将物理本质的概念引入了先验哲学中。根据米歇尔与奥克希洛夫所述，"很重要的是，连接这些理想与现实的领域的是'创造性想象'的概念……因此创造性想象是一个连接有限与无限领域的美学活动"②。

弗里德里希·施莱格尔将这种形式的诗歌称为"先验诗歌"，我们可以用这种诗歌，来结束对连接浪漫主义象征中美的内在与先验意指的矛盾性共存的各种策略的寻求。浪漫主义者们自己将浪漫主义象征视为艺术品的同义词，其范式是文学文本：

> 有一种诗歌艺术，它的全部就是理想与现实之间的关系，根据

---

① Behler，137—38.

② Michel and Oksiloff，168.

> 哲学术语的类比，它应该被称为先验诗歌艺术。它开始是讽刺，带着理想与现实之间的绝对差异，中间盘旋为挽歌，末了则是田园诗，带着二者的绝对身份。如果一种先验哲学不是批判性的，不是同时表现了产生者与产物，或者没有在先验思想的体系中包含先验思考的一种特色，那么我们不会给予它什么价值。以相似的方式，如果诗歌艺术统一了现代诗人常见的先验材料与诗学理论的初步实践和在品达诗歌、希腊抒情散篇、古代挽歌与现代视野中歌德的作品里面所找到艺术反思与美的自我反映，那么这种诗歌艺术也应该将自身表现为其每一个表征的一部分，而且应该永远在同时既是诗学艺术，又是诗学艺术的诗学艺术（此处加以强调）。[①]

我将对此分析进行总结，方法是通过回到“文学绝对”的概念中，并将其与我在该部分开始时所描述的“体现的文本维度”相连接。我将探讨浪漫主义的三元模型——作者、艺术品与批评——它通过模糊艺术的传统组成部分，创造了一种新的诗性实体，其根基是美的产出，即生成。在这个模型中，创造与反思/批评是相统一的，并且揭示了一个元维度或者自我反思的维度，这个维度在诗歌的本身连接了艺术与哲学。我的主张是，这个模型提供了浪漫主义艺术哲学的内核，而且，在遵循其自身的任务（即在文学领域及其理论化模式之中创造某种全新的东西）的同时，它采用了唯心主义哲学，并极好地将其运用在了诗歌作为艺术和诗歌作为反思的问题中，这两个问题都是基于诗歌作为生成或产出，或者自我的产出性直觉的意识力。

最终的结果是一个多面的理论结构，关注的是主体（在一个几乎被有些传统表达理论所遗忘的意义上）的文本性体现，主体在产出文本的同时产出自身；后者也包括一个作为文本维度的反思/批评行为，该维度体现了诗歌作为一种双重反思（反思与自我反思）的文学形式的浪漫主义概念的特点。体现的这个文本维度，关注于文学作为产出性与文学作为反思，因而从生成的角度看，它也能够被视为包含了一个美学的问题。该问题源自从康德起的哲学，被称为呈现（presentation 或 Darstellung）的问题，大约表示用一种可感知的形式来处理一个概念，并因此而获得一种美学的维度。根据巴纳德（Barnard）与莱斯特（Lester）所述：

① Fr. Schlegel, “Introduction to the Transcendental Philosophy”, 323.

> 在文学与艺术的浪漫主义理论中，被认为既是一个死胡同又是对康德式呈现模型最大挑战的东西，转变成一种艺术作为美学产出与形成的活动的模型，在这样的活动中，绝对可能以一种无媒介的直接的方式被体验和实现。在文学中，即在创造性形成和批评性反思的产出性统一体中，艺术家的构形力（formative power 或 bildende Kraft）超越了感官性的呈现（超越了表征的层面），而且它呈现了康德哲学所不可呈现的，这让人想起了康德关于崇高的概念。……这个文学概念因为其进行这种操作的能力，结果位置比哲学领域要更加基本或超越哲学的领域，而它的基础概念都是得自该领域（此处加以强调）。[①]

拉古·拉巴特与南希提出对理论浪漫主义工程的一种阐释，展开为三个相关的阶段：第一，它从先验哲学的前提条件开始。正如先验唯心主义被视为一种关于知识的科学一样，哲学也被视为一种关于事物与绝对之间的关系的知识；或者，正如绝对是无限的一样，哲学存在于有限与无限之间，其基本原则是绝对被视为主体性与客体性的纯粹身份。

在第二层面，浪漫主义理论通过从哲学语境中得出文学概念而表述了这些概念。因此如果用谢林的话来说，“先验观的唯一直接对象就是主体性”[②]；拉古·拉巴特与南希所使用的核心概念是“主体—工作”，是作为艺术范式的文学文本的浪漫主义的主体自动产出（对应自我的基本特性，自由或活动）的典型模型。这个主体的自我产出性活动体现在特定的艺术产物中，这个产物就是“片段”，而且与自我的思考活动和反思活动相一致；而诗性产出则被提到其最高的权位，它据此而产出了自身，并反思其自身的产出。在这个方面，拉古·拉巴特与南希所提出的模型证实了我在弗里德里希·施莱格尔的文字片段 116 中所发现的三元模型，以及我所描述的诗性总体的文本性体现，即艺术家—作品—批评。

最后，第三层面是美的维度，与艺术作为哲学本身最高对象化的定义相一致，该定义通过先验系统而解决了充分呈现即观念的可感知处理的不可能

---

① Philip Barnard and Cheryl Lester, “Translators' Introduction: The Presentation of Romantic Literature”, in *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, ed. Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy (Albany, NY: State University of New York Press, 1988), ix.

② Schelling, *System of Transcendental Idealism*, 13.

性。如上文所述，在浪漫主义理论中，文学作为典型的艺术作品，不仅体现了美的领域中的观念，此外它作为美的直觉的一种产物，也实现了在真理的追寻中的哲学话语角色。文学作为文本范式或艺术品范式的概念因此包含了一种总体性，包括了一种主体—客体身份，因而也包括了艺术品（但是从先验唯心主义的角度被理解为一种主体—工作的自我产出），还有批判反思的行为，它也是一种自我反思。艺术作为文学自律文本的一种内在的哲学维度，其主要的定义因此就是：文学作为产出性（也是自我产出性）和文学作为反思（也是自我反思）。

这些不同的方向不应该被视为对立，而应该被视为互补，这是因为考虑到第一代德国浪漫主义成员之间的合作与互动，他们将总体性理解为一种精神性的群体：共同哲学化（symphilosophieren）、共同诗化（sympoetisieren）、共同批判（symkritisieren）。弗里德里希·施莱格尔在介绍他的一些同伴的时候，将他们作为真实的人和文学角色，统一于产出总体性的链条中，他提到：

> 如果共同哲学（symphilosophy）与共同诗歌（sympoetry）变成了如此普遍和亲密，以至于一些互补的角色能产出共同的作品已不再罕见，那么一个全新的科学与艺术的时代可能会到来。有时人们几乎不能抵抗这样的观点，两个思维可能实际上就像两个分开的对半一样属于一体，而且仅仅只有在统一中它们才会属于一体。如果有一种融合个体的艺术，或者假定批评能够稍微超过仅仅假定——而且在所有地方都有这么多的此类迹象——那么我将会视让·保罗（Jean Paul）与彼得·莱布勒赫特（Peter Leberecht）[路德维希·蒂克（Ludwig Tieck）]二者融合。后者正拥有前者所没有的一切。让·保罗的荒诞才能与彼得·莱布勒赫特奇幻知识能产出一个极好的浪漫主义诗人。[1]

因此可以说，产出性/创造性的方面将始终不仅相互交织，在诗性—批判—哲学文本的所有层面，也通过颠倒传统话语等级而与反思性/批判性的方面完全一样。因此，诗歌作为（有限的）文本，生成是其（无限的）产出，成了人类在追求绝对思想或理性的无限努力中的最高人类技能

① Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 141－142.

(techne)，这种思想或理性本身就被认为是一种活动（activity)，一种产制性的活动，如此也拥有了综合的诗性和反思性的双重角色；或者正如他在另外一个文本中提到的，“诗歌仅仅能够通过诗歌被批判。如果一个批判本身不是在内容上作为创造过程中绝对印象的表征而成为艺术作品，或者没有通过其美妙的形式并以古代罗马讽刺作品的精神通过自由的语调来成为艺术作品，那么它在艺术的领域便没有资格立足”[①]。

考虑到作为产出的生成所扮演的重要角色，那些多样性的所谓外在的组成部分，如作者或主体以及批评家，可以被视为同时参与了创造艺术品以及(自我产出/创造）它们自身作为文学文本的一部分的过程，这个过程发生在一个消除了诗歌与散文、诗歌/散文与批评以及文学与哲学之间各种差异的总体之中。如此看来，文学正如文字片段116中所描述的，是在其朝向绝对或无限的理想（尽管不可能实现，却是绝对必要的）中的一个无尽的过程(一种变成)，一个“自我向自我的展现”。正是通过这个过程，主体的文本性体现、作为主体—客体性实体的艺术品以及被认为既是（自我）产出又是(自我）反思的批评得以发生。拉古·拉巴特与南希因此采取了一个与我不同的立场，但在很多方面也还是具有高度的启发性和权威性的：

> 某种程度上，正是与初级阶段的唯心主义（唯心主义之内与之外）一道，并在其自身的领域中，浪漫主义获得了一个类似的任务，最极端意义上的完成的任务。……这就是为什么浪漫主义暗示着某种全新的东西，暗示着某种全新的东西的产出。浪漫主义者从来并没有真正成功地对此某物加以命名：他们说的是诗歌、作品、小说或者浪漫主义。最终，他们决定称其为——全面地考虑——文学（literature)。……在任何情况下，他们都明确地将其作为一种新的体裁来对待，超越了古典（或现代）诗学的分类，并能解决书面物的内在（“一般”）的区分。超越了区分以及所有的定义，这个体裁因此在浪漫主义中被设定为文学的唯一体裁：所谓的一般性以及文学的生成性，以全新的、无限新的作品来把握与产出自身。因此，它是文学的绝对（absolute)。但同时它又是自己的绝对，是它在其自身（其有机性）的完美终结中的隔离。……然而在同时，赌注变得更大了。根据浪漫主义成功提出的认识论呼吁，文学的绝

① Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 132.

对并不是诗歌……而是生成。生成，或者说产出。“文学体裁”的思想因而更关系到绝对意义上的产出而不是文学事物的产出。浪漫主义诗歌目的是要渗入生成的本质之中，文学事物在其中产出有关产出本身的真理，因而还有关于自我的产出的真理，即自动生成。而且，如果自动产出真的组成了思考性绝对的终极例子和终结，那么浪漫主义思想就不仅包含了文学的绝对，也包含了作为绝对的文学。浪漫主义是文学绝对的开幕（原文强调）。[①]

总结起来，早期德国浪漫主义艺术理论揭示了体现美学主义思想特点的两个相关的立场：第一，在哲学不能解释绝对概念的程度上，文学作为典型的艺术品即一个美学实体，成了真理的背负者，并最终成了一种独一无二的哲学研究；第二，视文学为绝对的概念，根据这个概念可以说，哲学渴望艺术的地位。不管采用哪个立场，它们都暗示了艺术的自律性及其与生活的相关，这正是源自“陌生化”，即用艺术多面体中材料的新的内在组织结构，因此，它们以某种方式站在了为将哲学变成一种文学叙事的后现代动力与为将艺术变成一种政治工具的意识形态参与之间。

早期德国浪漫主义者的文学理论的美学方面在明显见于两组互补的概念中，即美妙艺术作品（参考奥古斯都·威廉·施莱格尔与谢林）作为自律性的实体，以及诗歌作为产出、生成（弗里德里希·施莱格尔与诺瓦利斯），其范式是文学文本。这个独特的组合不停地提供着作为主体—客体—批评的文学总体的语境化和再语境化，方式是通过和谐的美的自由作用，既有不受规则支配的，即美学，又有受规则支配的，即作为文化建构的语言。艺术品/象征以一种矛盾性的方式，既指涉自身（作为本身就有目的的符号），又通过其内在特征（上文所述）来指涉某种超越自身的不可及的事物，即不可定义的绝对。

正如艺术品既被定义为产出与自我产出又被定义为反思与自我反思一样，文学文本同时包含了一种离心并向心的运动：朝向符号活动链的开放，即语境化，它在浪漫主义者看来也包含了一种对超语言现实的指涉以及一种自我反思性的关注，朝向内在连贯性的美学产出的层面。

出于对语言的问题、诗歌语言、意义与理性的本质的兴趣，浪漫主义思想家通过文学、解释学和语言哲学（广义上的）之间的一种对话，对现代主

① Lacoue-Labarthe and Nancy，12—13.

义哲学关于语言、文学与真理之间关联的理解产生了深刻的影响。安德鲁·鲍维描述了这个复杂的情形和独特的立场，所通过的是浪漫主义理论中在"美学必要"（aesthetic imperative）与"阐释必要"（hermeneutic imperative）之间的关联，在我看来，前者指的是自律论方法，后者是语境论方法。因此，根据鲍维所述：

> 一旦最终基础的可能性被抛弃，使生命有意义的不再能够于先验的答案中找到。此外，它必然包含一个价值，并不仅仅引回某种工具性或认知性的事物，而只是创造另外一种倒退。康德美学观的力量，正如我们所看到的，同样存在于这样的概念中，即世界的某些方面是因自身而有价值的。这关联到了他的"尊贵"的概念，理性存在的内在价值，它不应该仅仅只是达到其他理性存在的目的的手段。……对于康德来说，由艺术品所生成的愉悦和洞见，并不需要其他的目的，只需要该愉悦本身的这种无偏见的非专用的事实即可，它将愉悦连向了康德道德哲学所依赖的内在价值的意义。道德必要，我们渴望因其本身而遵循却可能总是失败，它极度类似于这样的浪漫主义观念，即使是真理也可能是一种理想，人们感觉它是其本身的一种价值，而不是有着哲学的根基或基于外在的动机……因此，理解浪漫主义立场的一种方式就是表明它更进一步地包含了两个"必要"，与康德的绝对的伦理必要形成互补。第一个是由诺瓦利斯造出来的"美学必要"，第二个我将称之为"阐释必要"（the hermeneutic imperative）……艺术因此提供了一种态度的模型，用来对待超越了明显纯粹为美的世界，因为它让人们面对着始终需要尝试看到另外的视角的现实，而丝毫不保证它将引向一种在主体间可被接受的真理。
>
> 在这个意义上，"阐释必要"源自美学必要。……永远不会有意义的最终对称，因为所有的阐释都改变着被阐释事物的本质……关于阐释的困难的模型是艺术品，它展示了为什么有阐释的必要，总是提出新的阐释的任务，同时它又生成着使这个世界具有意义的新方法（此处加以强调）。[1]

① Bowie，87—89.

在接下来的部分，我将讨论想象所具有的形式在获得这两种相融的必要中所扮演的角色，正如意义的体现的构想所暗示的那样。

第九章　被体现的意义与想象之结构

正如已经被指出的，浪漫主义理论关注文学文本，表明了诗性语言或者比喻性语言在连接诗歌即艺术品与哲学，或在通过艺术品关联美学、形而上学与认识论的方面扮演着重要的角色。关于艺术，这个独特的包含在艺术作为意义被体现的形式的定义中的方法，证实了艺术品首先是一个自律的美的实体，其目的是以其内在的特性而被人们享用。然而，这个身份也提供了多元的阐释，目标在于辨识其意义（群），甚至也在于揭示世界的新特征。这些特征不仅表示艺术的他律维度，也表示艺术所具备的对艺术品所深嵌的那些意指语境的开放可能。在这个过程中，想象所具备的形式，如图解、隐喻、象征符号和寓言，拥有和文学文本在结构和功能上的相似性（比如，隐喻可以被视为微型的诗）。文学文本（因为诗歌与散文之间、诗歌与批评之间以及不同文化领域之间的界限的模糊）也相应地扩展成为超文本或者圣经的乌托邦方案。

正如已经被多次强调的，在浪漫主义者看来，美的直觉和诗性即美的语言实际上获得了那无法企及的知识视野（并不能通过受规则支配的语言的程序和确定的概念而获得）。在接下来的部分，我将简短呈现浪漫主义者们对想象所具备的这些结构的使用，以及对这些使用的当代评论，以便更好地理解这些结构如何以它们的产出性（康德意义上的）与创造性（浪漫主义意义上的）的能力，来斡旋于理想与现实之间，并通过有限来表现无限，或者通过具体来表现普遍。艺术品作为意义被体现的感官多面体，当它以上面的方式被视为产出和反思时，它就对应了鲍维所提出的美学必要与阐释必要之间的关联。

我在这里的讨论所提到的不是一般的想象理论，而是仅仅涉及意义体现观所暗示的艺术品自律性和语境性的矛盾关系，并关注象征符号的那些问题。20世纪后半叶，隐喻（其中心性已经被浪漫主义者所强调）替代了象征符号，成为研究重要的本体论、认知论以及艺术的方法的更加成功的方法

之一。隐喻，现在被认为是不可替代的语言（linguistic）现象，也是思想（thought）和行为（action）的重要原则，[①] 在 20 世纪后半叶成了认识论和艺术理论中的中心主题。它以一种深植于浪漫主义理论的方式，将美学的问题与有关意义和真理的问题连接在了一起。考虑到我们相对有限的参照系，我也将提到出现想象结构的一些语境，并关注象征，因为广泛地讨论直到 18 世纪的语言理论问题或者想象理论的问题，都超出了本书的范围。

正如浪漫主义者所提出的，本身具有目的的维度与目的外在的维度在相同的符号学实体即象征中的共存并不容易解释。比如，翁贝托·艾柯（Umberto Eco）在其《符号学与语言哲学》（*Semiotics and the Philosophy of Language*，1984）中就批判了浪漫主义者模糊美与象征的方式，他们模糊了“明确重合了的美与象征，但它们是互相循环定义的”。他接着提到：

> 事实上，浪漫主义美学并不解释符号学策略，通过这个策略特定的意义在语言的诗性使用中被传递；它仅仅描述了一件艺术品能产出的效应。通过这样做，浪漫主义美学将符号学阐释的概念（在美学文本中它毫无疑问地获得了一种特殊的地位）抹平为一种美学享受的概念。在另一方面，符号学能够解释象征模式的现象，但它不能完全解释美的享受，因为这取决于许多超符号学的因素（extrasemiotic elements）。在艺术作品中，表达具有不确定的可阐释性，因为阐释者能够持续地将它与其内容和他全部的百科全书式能力进行比较，但这样的一个符号活动性阐释仅仅代表了美的开放性的各个方面中的一面。……以符号活动的方式来阐释，意味着越来越好地知道这个百科全书的可能性；以美学的方式阐释也意味着越来越多彻彻底底地（*intus et in cute*）知道个体对象的细节。……相反，浪漫主义传统在这方面意向是非常不明的。……浪漫主义象征是内在性还是先验性的例子呢？[②]

在这个情况下，答案是象征的确让我们面对了一个明显不可能的处境，即它的确既是内在性的例子，也是先验性的例子。此外，那些所谓的“超符号学的因素”，比如思考的纯粹愉悦性的感官对象，在某种方式上属于文化

---

① 参考 cf. Mark Johnson, ed., *Philosophical Perspectives on Metaphor* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981), 43.

② Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, 142-143.

的结构，而且，美的体验也因此能被言语化，被不确定地阐释，并被整合到符号活动链中。

人们能够将此对立——先验与内在（即艺术品的内在与外在），应用到内在于艺术品美学特质中的东西与指向艺术品美学特质的东西之间所谓的对立之中，这里的艺术品是作为具有内在价值之物而被欣赏的；反过来看，人们还能将此对立应用到能够被描述为先验事实的东西上，它是通过朝向绝对知识的不断上升中的无限阐释过程而被揭示的。在浪漫主义者看来，这里没有矛盾。比如，根据谢林与奥古斯都·威廉·施莱格尔，美妙艺术作品作为具体艺术即有限的人工制品，有着一种形而上的角色，因为作为一个象征性的呈现，它通过象征呈现的方式表明了无限。或者，依据弗里德里希·施莱格尔与诺瓦利斯的洞见，美的产出或诗性产出首先有着一种认识论的功能，并将所有文化实践的领域包括在了生成之中。

因此，为了评估本身具有目的和目的外在两个维度，或美学必要与阐释必要的被视为自律论和语境论的融合的奇异共存，人们必须暂时回到康德关于反思判断中想象自由作用的观点中，即品味的判断。想象性的反思不受规则支配，因为它不受具体的概念决定。美学活动的特点被描述如下：

> 在呈现一个客体的表征中，认知能力的自由作用（free play）的状态，必须是普遍可传达的……品味判断中表征模式的主体普遍可传达性只能指想象与理解的自由作用中的思维的状态，因为它不需要预设一个具体的概念。……这个纯粹主体性的（美的）对客体的判断，或者对呈现客体的表征的判断，同时先于愉悦而存在，而且在认知能力的和谐中是这种愉悦的基础。[①]
>
> 品味判断的第三个时刻引向了更进一步的分析，所关于的是无偏见的普遍可获得的满足感，它由对客体的思考而提供，存在于著名的“无目的的目的性”的构思中。[②]

“无目的的目的性”的构思即无本质概念的目的性，比其乍看起来要复杂得多。一方面，众所公认，康德“毫无保留地宣称美的判断不是认知性

① Immanuel Kant, *The Critique of Judgment* (Amherst, NY: Prometheus Books, 2000; original edition, 1790), 64—65.

② Immanuel Kant, *The Critique of Judgment* (Amherst, NY: Prometheus Books, 2000; original edition, 1790), 68.

的，因而艺术的问题与知识的问题不能被混淆”[1]。然而，在美的观念作为主要表现在美妙艺术创作中的天才特有的产出能力的定义中，想象反思的自由有一个具体的而且影响深远的一般性认知角色，在“被体现的意义”的表达中有具体的认知角色。美的观念被定义为“引致许多思考的想象的表征，不带任何具体的思考，即任何对其充分的概念；它因此不能完全被语言所包含与变得明了”[2]。正如马克·约翰逊在《思维中的身体》(*The Body in the Mind*，1987）里面所解释的：

> 在康德的意义中，美的观念不是认知的，但它们可以“连接到”我们的概念网络。它们所包含的想象结构的作用和意义，要比体现在概念中的更多……因此，康德说想象扩大（enlarge）了概念，在新的结构与秩序的创造性生成中打开了新的要旨。[3]

而且在后来，当提到康德关于美的观念的例子时，约翰逊强烈提出将象征的美学功能与阐释功能相融合：“这是一个象征性的呈现，其中某种影像引动了一种想象反思，它引致关于被象征的客体的新洞见。象征超越了自身，指向被象征的事物。”[4]

这种情况下，值得一提的是象征的新型定义出现在“论美作为道德的象征”(论美作为道德的象征）中，康德在其中强调了想象特征即间接呈现在构建意义中所扮演的产出性角色：

> 象征性一词（symbolical）有一种被现代逻辑学家所采纳的用法，它是误导性的，不正确的，即谈论表征的象征性模式就好像它与直觉性（*intuitive*）相对立一样，因为象征性仅仅是直觉性的一种模式。也就是说，后者（直觉性）可以分成图式性（schematical）模式的表征与象征性（symbolical）模式的表征。……因此，我们先验地配给概念的所有的直觉，要么是图式，要么是象征，前者包含了概念的直接呈现，后者包含了概念的间接

---

① Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition* (New York: Cambridge University Press, 2002), 40.

② Kant, 197.

③ Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987), 162—63.

④ Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987), 163.

呈现；前者是表露性地做到了这样，后者则是通过类比的手段。[1]

关于这个方面，约翰逊认为在这种情况下，想象作为认知能力和语言，其产出性的功能成了创造性的功能，因此，他为后来的将艺术视为哲学与艺术哲学的浪漫主义艺术概念做了铺垫：

> 最终，因为具有创造性，想象就是一种自由的不受规则支配的活动，我们通过它而获得了新的经验结构，并能重塑既存的类型，来生成新的意义。这个创造性的构建是作为象征性呈现和隐喻性投射而出现的。[2]

在另一方面，想象在美的欣赏中的创造性活动在康德对美妙艺术的研究方法中具有深远的影响，他将美妙艺术视为一种天才的产物，而不仅仅是艺术家被迫顺从的规则的产物。根据康德所述，“天才是主体自由（free）使用其认知能力的自然天赋的典范原创性”[3]。

尽管可能在一般的意义上没有所谓的规则，但应该有一种导向，其目的是为了使得天才的能力可以区分使用规则和无视规则，并产出新的规则，能够相应地成为其他人的模型或标准。可以说，这个同时的活动在某种方式上先于视艺术品为自由性与必然性的统一体的重要的浪漫主义概念。也可以说，正如美学观念要以一种不确定的方式通过想象的和谐自由作用而将多面体的统一性归属到一个概念之下一样，艺术品的阐释过程并不能得到一个了结，而且它无限地摇摆于自律性沉思和普遍可传达性或语境化这两种角色之间。关于这个方面，凯伊·海默麦斯特（Kai Hammermeister）评论道：

> 换句话说，我们永远不可能说一件艺术作品到底是关于什么的，尽管它看似已经进入了一个无法通过其他方法所到达的深度。我们将不得不继续尝试表达这个深度包含着什么，但没有哪次尝试是令人满意的或最终性的。我们将永远不得不回到美妙客体并重新思考它。我们在这个美的观念的构思中所发现的，是现代美学对艺术品的终极不可阐释性的特别解释的初次尝试。这个观念能够在许多后来的美学中找到，尤其是在浪漫主义的美学贡献中，最显著的

---

① Kant，249—249.

② Johnson，*The Body in the Mind*，165.

③ Kant，203.

当属谢林，同样还有海德格尔与阿多诺。[①]

总之，康德对想象理论的贡献，因其对浪漫主义理论（它提出了产出性的想象表现作为创造性的想象的概念）的深远影响，连接了认知层面、不受规则支配的语言以及美，为后世对艺术品角色的哲学研究打开了大门。一方面，康德提出，想象的自由作用指向基本的不受规则支配的即创造性的语言活动；通过它，人们能够获得关于现实本质的重要洞见，而这种本质并不能被字面的概念性的语言所获得。想象的这些结构包括图式、象征与隐喻，它们并不仅仅被视为修辞性的偏离分类（并因此而不能被翻译为字面的或传统的语言），它们的想象维度是它们的意义的不可或缺的组成部分。在约翰逊的构思中，“康德也承认，我们的理解、推理和交流与本质上为非命题性的想象性的结构不可分割地绑在了一起。隐喻性投射和象征性呈现在客观主义上都不是命题性的，如果没有了它们，我们便不能理解我们的经验的整体”[②]。

从这个制高点出发，浪漫主义对象征及其与艺术品的相应等同的研究方法得到了澄清，它将象征视为本身具有目的和目的外在的符号，将其与艺术品的相应等同视为自律性动力和语境性动力的一个矛盾性的例子。在意义创造的过程中，想象的自由作用包含了一种非正统层面的理解，类似于美的反思判断。康德的这个关于想象在意义创造中的产出功能的洞见，对浪漫主义艺术理论的发展起到了明确的影响，这点同样也被奥斯本和鲍维等人所强调。比如，奥斯本就提出，在康德关于美的判断的概念中，“总有一种未把握的东西的感觉，一种有待领悟的东西的感觉，一种启示，一种够不着的光。这种看待美的活动的方式可能存在于浪漫主义有关我们与艺术和美交换的概念的中心”[③]。

相应的，鲍维强调了后来的关于想象活动、美学、语言、文学理论与诗性真理问题之间关联的阐释，并强调了存在于浪漫主义思想内核的方面，即诗歌在融合艺术与其他更大的参照系的过程中所扮演的独特角色，这些更大的参照系可以通过“文学绝对”被描述为语境化：

> 判断的可能性本身因此基于把握与表达世界的愉悦之中。从这

① Hammermeister，30－31.

② Johnson，*The Body in the Mind*，164－65.

③ Osborne，*Aesthetics and Art Theory*，191.

> 些来看，真理本身与表达的能力相连，后者使得我们能够使世界可以被理解，是一种内在的与想象活动和认知活动相连的能力。能认识到无法最终分离认知的想象，是对浪漫主义和文学理论的出现极为重要的洞见。将康德的判断概念与美学和语言学的问题相关联，使得文学理论成了可能。……重要的是，康德强调了这样的事实，即反思判断不需要得出任何最终的确定性，并能够为其本身而运作，因为它在经验世界的不同方面之间作了连接和类比。因此，就有了在理解所做的范畴化与想象的影像产出能力之间互动的可能，在此互动中二者都不需要成为主导。
>
> 康德判断理论的这些分支表明了主体是如何参与到所谓的“世界制作”（world-making）中的，也表明了“世界制作”是如何关联到语言的。……这些问题的后面藏着在早期浪漫主义哲学中占有中心地位的这样一种意识，即语言本身为我们呈现了一个基础问题：当哲学尝试解释语言时，它必须总是已经取决于它所尝试解释的东西。如果世界是通过语言要素的关系系统而变得可知，那么哪些语言要素本身就能够限定出这些关系的总体（totality），而不需要去完成将自身也包含到它们所限定的总体中这样一个不可能的事情呢？这个结构将成为浪漫主义哲学中的重要问题之一，在这个结构中，自我指涉的问题已经很明显，这个问题在从早期维特根斯坦（Wittgenstein）到德里达以及其他当代思想家的现代哲学中扮演了重要的角色。[①]

现在，我将仅仅加上一些评论，所关于的是浪漫主义理论中想象结构的产出性/创造性角色与它们的修辞性角色之间的对立，它也体现于始自歌德（Goethe）的在象征和寓言创造意义的方式之间的传统对立，这个事实再一次增强了茨维坦·托多罗夫的评论：

> 我们可以毫不夸张地说，如果我们必须将浪漫主义美学凝缩成一个词的话，那它绝对是“象征”……归根结底，整个浪漫主义美学就是一个符号学理论。……除了在象征和寓言的对立之外，没有任何地方可以清晰地出现“象征”的意义，这个对立是由浪漫主义

---

① Bowie，58－61.

者所发明，使得他们能够将自己与其他所有的观点相对立。①

我们将要看到，寓言（无论是文学性的，还是如传统肖像学、图像学中的视觉性的）等同于目的外在的符号或者传统的（任意性的、非激发的）符号，而且就像字面概念一样根据客观主义意义理论而运作。后者主张“意义的分析必须最终被约减为字面概念和命题，而且理性的结构不可能是不可约减的比喻性的”②。相反，就像前文所详述的，象征展现了一个矛盾性的结构：它既指称，又是不及物的，即本身具有目的的。它的意指不可约减绑缚于并出现于它的想象维度。用现代的术语可以说，寓言是一个命题的或话语的形式，而象征则近似于呈现的形式。

这个差异首先是由歌德在几篇文章中所构思的，时间是从 1797 年至 1824 年。根据雷纳·韦勒克所述，歌德在 1797 年提出了这个新的意义，并在后来的一些片段中提到了这个话题。关于童年发表的另外一篇文章，韦勒克认为：“（这篇）文章有些不明，但它似乎让他同时代的人印象深刻，而且也明显是谢林和施莱格尔理论中象征概念发展的主要源头。”③

在歌德看来，象征和寓言，作为传统的修辞/诗性比喻，在创造意义中能指与所指的关系上有着本质上的不同；或者说，它们在描述具体与普遍的关系的方式上有着本质的不同，此点见于较早的一个文本：“诗人是否通过（<u>through</u>）具体而获得普遍还是在（<u>in</u>）具体中看到普遍，这有着巨大的差异”（此处加以强调）。④ 歌德的象征（相对寓言）的定义让人们想起了康德式的美学观念，同时也近似于通过“被体现的意义”而对艺术品做的现代定义：

> 寓言将现象转变为概念，将概念转变为影像，但通过这样的一种方法，概念却保持在影像之中，因此它能够被完全保留、拥有和表达在其中。使用象征将现象转变为观念，将观念转变为影像，是通过这样的一种方法，即观念仍然是无限活跃，在观念中无法获得，因此即使用所有的语言表达，它也仍然是不可表达的。⑤

① Todorov，199.

② Johnson，*Philosophical Perspectives on Metaphor*，xxiii.

③ Wellek，211.

④ Todorov，204.

⑤ Todorov，205.

前文提到，谢林研究象征的方法现在也能够被更好地理解，这是从这位哲学家自己对象征和寓言进行比较的角度出发的，它出现在讨论《艺术哲学》中的“现实与理想序列并置中的艺术形式构建”（Construction of the Forms of Art in the Juxtaposition of the Real and Ideal Series）一章。基于艺术品作为无限或绝对的有限表现的形而上意指，艺术品被视为观念本身的一种表征。在考虑绘画的最终艺术阶段时，谢林强调了其自身哲学思想中的这个发展，并提出了两个基本的通过寓言与象征对立来构建艺术形式的方式：

> 我们现在必须确定绘画中有哪些手法可用，以承认这种努力的价值，并描述观念。因为构形艺术本身是通过具体来对普遍的表征，它仅仅有两种获得观念并用真实可见的形式表征它们的可能。它要么允许普遍能够被具体所指称，或者通过指称普遍，具体本身（itself）同时又是那个普遍（that universal）。表征的第一模式是寓言性的（allegorical），另外一个是象征性的（symbolic）。[①]

尽管寓言被定义为一种并非任意符号而是基于自然符号的普遍的语言，前者“还不是真正（genuinely）象征性的艺术形式”[②]。在另一方面：

> 图像是象征性的，其主题不仅指称或意味着观念，其本身也是观念（is itself the idea）。你自己可以看到，在这种方式下，象征性绘画完全与所谓的历史性绘画重合，而且实际上指出了后者的更高潜能。这里我们再一次地遇到了客体的区分，它可以是某种不断在生活中重现与自我更新的普遍的人类的（universally human）东西，也可以指完全精神性和思想性的观念（ideas）。后者体现在拉斐尔（Raphael）的《帕纳苏斯山》（*Parnassus*）与《雅典学派》（*The School of Athens*），象征性地刻画了哲学的整体。
>
> 然而，最完美的象征性表征是由特定神话（mythology）的持久独立的诗性比喻所提供的。因此，圣玛丽·抹大拉并不仅仅指称（signify）或意味（mean）忏悔，她是活着的忏悔本身。因此，音乐的守护神圣·塞西莉亚的图画不是一个寓言性的图画，而是象征

① Schelling, *The Philosophy of Art*, 147.

② Schelling, *The Philosophy of Art*, 148.

性的图画，因为它拥有一种独立于意义又不失去该意义的存在。[①]

这个片段是明确相关的，因为谢林视“艺术和真理为关于绝对的两种不同的视角。当一个客体对其观念是如此充分，以至于无限（概念）进入了现实的时候，它便是美妙的。简而言之，在美中，现实成了理想”[②]。

这个方面似乎体现了与早期浪漫主义方法的一个决裂，后者赋予了想象的形式在发现真理中的更高的地位。然而，在提到这个方面时，科普勒斯顿认为“按照谢林的理论，艺术天才的产物成了关于绝对的一个清晰的启示。在他对天才的赞美中，在他对艺术与哲学家的部分同化以及他对美的直觉的形而上意指的坚持中，我们可以清楚地看到他与浪漫主义的联系的证据”[③]。

实际上，这个文本讨论了绘画中两种形式的象征主义：历史性的与神话性的，仅仅只有后者获致了象征的丰富度。象征在这里等同于艺术品，绝对在其中是美的原型。这个片段再一次强调了美的角色，这不仅是在纯粹形式的意义上的，也是在更广义的意义上的，正如“它是并指称”（it is and it signifies）的原则所示。该原则（在记住术语顺序的同时）与通过“被体现的意义”来定义艺术品从而连接了自律论和语境论的主要思路是一致的。

最后，这个研究象征性艺术形式的方法揭示了谢林艺术哲学与黑格尔艺术哲学之间的某些主要类同。因此，在考虑两位哲学家之间的各种主要理论异议的同时，人们也能看到某些相通之处，它们与被体现的意义的关联不应被忽略。因此，罗伯特·威克斯（Robert Wicks）通过他称为取代康德形式主义的艺术表达主义理论，强调了这种连贯性，他总结道：

> 总之，谢林对艺术的早期反思包含了黑格尔美学判断理论的元素：（1）对有机统一体的强调；（2）对与纯粹形式相对立的内在内容的关注；（3）观点：事物内容是其“应该是”的东西，而且如果事物的物质结构完全体现其内容，那么事物就是完美的；（4）观点：事物的内在内容表达了它们真实的存在方式，而且在给予内容以充分的艺术表达时，一切事物根本上的本质对立——以各种方式表现为自由与自然的对立，有意识与无意识的对立，以及理想性与

---

① Schelling, *The Philosophy of Art*, 151—153.

② Hammermeister, 81.

③ Copleston, 153.

物质性的对立，都被调解了。[①]

在我们的情况中，提及黑格尔的第一个理由是由丹托所提供的，他在1996年的一篇文章中表达了对黑格尔的感激，同时回到了他自己之前的将艺术视为体现其意义的象征性形式的定义：

> 黑格尔在其关于艺术目的的著名篇章中，说到了关于以下方面的思想性判断（排序是黑格尔自己的）："(i) 艺术的内容，与 (ii) 艺术作品的呈现手段。"批评不需要其他任何事物。它需要辨识意义和呈现的模式，或者我所说的体现，基于艺术品是被体现的意义的论点。康德式艺术批评的错误是它混淆了形式与内容。美是其所重视的艺术品的内容的一部分，而且它们的呈现模式要求我们回应美的意义。所有这些都能在人们做艺术批评的时候表述出来。将所有的都表述出来就是艺术批评。[②]

第二个理由是由艾柯对象征的分析所提供的，他在其中也主张黑格尔式象征与浪漫主义传统之间存在着本质的差异，象征（在他看来）在浪漫主义传统中仅仅被视为一种美的符号或者本身具有目的的符号。如此，在提到黑格尔将象征描述为符号以及他对象征性艺术形式的描述时，艾柯提出：

> 然而，黑格尔式视角中重要的是拒绝将象征的与艺术的放在一起。象征总是展现出某种不均衡，一种张力，一种歧义，一种类比不确定性。在"真正的象征主义"中，形式并不指称自身；它们反而是"暗示"，间接提示一个更广的意义。……黑格尔的整个论点极为清晰明了，至少在区分象征性形式和一般美学以及修辞学的方面是如此。黑格尔帮助了我们将象征性模式勾画为一种特定的符号学现象，在这个现象中，一个确定的表达是与内容星云（content nebula）相关联的。[③]

因此，艾柯与丹托（后者的观点体现了早期制度论不愿与作为艺术本质特征的美有关联）都主张自律论和语境论或者本身具有目的的符号与目的外

---

① Wicks，66.

② Arthur C. Danto，"From Aesthetics to Art Criticism and Back"，*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54（1996）：114.

③ Eco，*Semiotics and the Philosophy of Language*，143－144.

在的符号（象征属于此类符号）之间的对立。这个观点基于黑格尔式所谓的内容与可感知的形式之间的对立，这个对立充斥于他的客观唯心主义中，因此也充斥于他的艺术哲学中。然而，根据威克斯所述，在黑格尔对艺术品的特定形式与意义之间具体关系的描述中，形式/内容的区分除了参考《美学》（*Lectures on Aesthetic*）之外，还需要参考其他的哲学作品。威克斯指出：

> 在特定形式与内容的具体关系中，单个的意义可能会也可能不会成功地被体现在给定的物质中，这里有两个形式的概念是相关的：第一个确定了将被表达的意义，第二个确定了表达的媒介。黑格尔将这些概念性的动态因素称为“形式的双重化”……通过这样的概念策略，黑格尔为自己提供了一组专业词汇，适用于美妙艺术作品中的形式与内容的具体身份。[①]

在这个方面，只有古典艺术才能满足形式与内容的身份标准，而象征主义和浪漫主义的艺术仍然以各自不同的方式体现物质/媒介结构中的某种意义，这是在黑格尔所赋予作为一种具体普遍的艺术品的意义，或者将此意义作为绝对的理性外貌。

威廉·德斯蒙（William Desmond）的《艺术与绝对》（*Art and the Absolute*，1986）在持续的理论争辩中提供了对黑格尔美学的一个适时而彻底的重估，他评论了这位哲学家“持续地将某种绝对性赋予了艺术”[②]，这就将艺术理解为本身就是一种现象，其关联是源自于与哲学和宗教的相互连接。这为我们提供了重要的解释，所关于的是形式与内容之间，或者具体的象征形式艺术的表达中能指与意指，与象征作为一般艺术品之间的关系，这里的艺术品是作为具体性与普遍性的一个例子而出现的。根据德斯蒙引用黑格尔时所述，在关系到真正的艺术作品时，普遍性并不独立于丰富的个体性：

> 除了存在与思考、本体的与逻辑的，美的（the aesthetical）应该作为一个基本的中间术语而被引入。根据谢林的理论，艺术品要被视为包含了某种形而上的要旨。因为黑格尔在绝对精神中将艺

① Wicks，98.

② William Desmond，*Art and the Absolute：A Study of Hegel's Aesthetics*（Albany，NY：State University of New York Press，1986），vii.

> 术与综合和哲学放在了一起，我们必须说逻辑的与美的都具有某种本体论的重要性。简而言之，艺术品可以展现具体性本质的某种重要的东西。而且，鉴于艺术与哲学在黑格尔理论体系中的关系，它可以让我们了解黑格尔本人要将哲学概念具体化的愿望。正如黑格尔在赞扬谢林的时候自己所暗示的：正是由谢林等人所做的这个关于艺术对哲学本身（for philosophy itself）的重要意义的发现，标志着一个重大的进步。[①]

在其分析黑格尔文本的基础上，他进一步地描述了艺术品，方式很明显能让人想起某些浪漫主义的观点，即想象结构、整体的产出，通过它们，新的意义能够被把握，这又相应地导致艺术品与象征的等同，并最终导致诗歌与哲学的融合：

> 艺术品的具体性呈现了某种紧密的完整性，它凸显了以下的思考。第一，它涉及了动态起源的观点。第二，它使某种出现的过程变得具体。第三，它将自己表现为某种被体现的构造的形态。最后，它揭示了一种丰富的整体性与具体的普遍性。如果我们现在转向哲学概念，我们将看到，关联起源、出现、形式与目的，多么相似的思考能够用于此概念。艺术品给予感官的、想象的表达以如此的具体性，哲学概念则尝试成为其反思性的概念对等物。[②]

这个对黑格尔艺术观的有些非正统的解读，强调了他的哲学与早期浪漫主义的某些相关方式之间的连贯性，后者所关于的是想象在艺术和思想的领域创造“被体现的意义”中所扮演的角色。正如我在本研究的开始部分所指出的，“美”在这里是从广义来理解的，它取代了艺术品自律性（本身具有目的的维度）和语境性（目的外在的维度）的二元对立，同时又承认二者之间的复杂关系，这被有机体的范式加以了进一步的体现。

---

① Wicks，20—21.

② Wicks，23.

第十章　结论——有机形式的悖论

将艺术定义为一个有机的整体，或者美妙的总体，处在浪漫主义美学基本认识论模型的核心，它为哲学、科学与艺术提供了一个共同的基础。乔治·古斯多夫提出：

> 浪漫主义思想家定义出了一种器官学（organologie）：某种智能物的原型，其中灵感并非来源于几何学中的传统形状，而是来自于某种动态的可流动性，是体现于增长毁灭轴的重要变成过程的持续蜕变。存在于现实所有层级的生物体主题，塑造了一个理解现象的模型，一种对生命潜伏存在的模仿。……生物体范式与自然科学、生物学、医药学以及包含历史、社会学与艺术的领域一样，服从于相同的可理解性。①

这个有机整体的最公认的一个影像就是树的影像，在文化及艺术的领域看待它的方式是通过类比的关系，这些关系提供了所有层面的独立自律的形式的构建，以及它们对整合为更广泛更具包含性的整体的开放性，所根据的是一种内在的发展原则，艺术的即诗性产出的原则。

艺术中的有机形式是一个概念，根据这个概念，艺术品展现了自然有机体的有机特性。这个概念在德国哲学与艺术批评（来自莱布尼茨、康德、歌德、谢林以及后来英国文学理论中源自柯尔律治的部分）的历史，由艾布拉姆斯在他的经典研究《镜与灯》中做了追溯。奥古斯都·威廉·施莱格尔在其《戏剧的演讲》（*Dramatic Lectures*）中对此作了开创性的描述：

> 形式通过外在的影响而仅仅作为一个意外的增加而被赋予某物质，无关其本质（比如当我们将给予某个柔软的团块以任意的形状，它在硬化之后就可以保持该形状），在这个时候，形式是机械性的。

① Gusdorf，433—435.

然而，有机的形式是内在的；它从内部展开自身，并随着其内胚的整体发展，同时获得了确定性。[①]

施莱格尔认为有机形式的主要特征是其统一性，牵涉到了它是一种不可见的整体性，其部分仅相对于整体而存在。因此，“有机统一体”，或者更宽泛地说，“多样性中的统一体”，提供了一个艺术品的定义，也提供了美妙的定义，后者是确立人工制品的艺术性地位的本质特征。

将艺术品视为一个有机统一体的观点并非是新的。在《诗学》的第 7 与第 8 章，亚里士多德就描述了悲剧性情节，即悲剧中最重要的部分，将其描述为“完整的行为”的模仿，其主要特点就是“统一性”，因此呼吁着在构建良好的情节与美妙的生物之间的一种类比。然而，重点在于被完成的整体，与其特定的终极目的（telos）相对应，这意味着要求有一种界限，这个界限既存在于自然的过程中，也存在于它们的戏剧性模仿中。亚里士多德的悲剧概念成了后来艺术理论的基础，一直持续到现代时期。浪漫主义理论家所引入的创新之处在于，他们在通过完整总体来定义艺术与自然的关系时，用生成（poiesis）即产出来替代了模仿（mimesis）的原则。这种关系将美基于一种形而上的存在链，为了表达这个关系，诗性存在的世界需要一种象征性的呈现。然而，尽管自然与艺术品都是现实与理想身份的表现，仅仅只有艺术品才具体呈现了无限，所通过的是其有限的即美的维度，而且因为美的直觉，艺术品使得人们能够通过绝对的象征形式来把握绝对。

正如我数次强调的，托多罗夫和艾柯等符号学家在反思众所公认的观点时，认为艺术品是一种有机统一体，在浪漫主义理论中它被认为本质上是一种美的，或者本身具有目的的符号，体现了感官形式（能指）与其理想内容（所指）之间的无视点。在这个方面，艺术解释最高真理的观点尽管在浪漫主义艺术概念中极为重要，但有可能是非常有问题的。这体现在了艾柯早期的一本书中，即《符号学理论》（*A Theory of Semiotics*，1976），在这本书中，美的文本作为一种传达的行为，是通过个人言语的角度而描述的。

托多罗夫在描述美妙艺术品被包含于浪漫主义理论象征概念中的特征时，强调了被赋予了极为深刻的意义的不及物语言的矛盾。[②] 后一方面与浪

---

① August Wilhelm Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trans. John Black (New York: AMS, 1955; original edition, 1815), 48.

② Todorov, 175.

漫主义自身的关于艺术品作为创造形式与内容之间激发关系的有机形式的构思是一致的，而且与包含在艺术作为被体现的意义的定义中的自律论和语境性的深层连接是一致的。然而，浪漫主义所表述的有机形式的概念不仅描述了被视为美的沉思行为中的格式塔的由相互关联的部分组成的多面体，也描述了整体与其作为变成中的形式的无限开放性之间的矛盾同时性。后者揭示了有机形式的各种矛盾，它绝对是浪漫主义思想的特点，也能够解释选择象征作为有机形式的对等物，同时考虑了象征符号相对于其他种类符号的复杂性。比如，奥古斯都·威廉·施莱格尔在《艺术理论》中就提出了诗性艺术品的一个和谐的发展性的变体：

> 正如我们刚刚看到的，语言通过任意性的使用从纯粹的表达向表征发展；然而，如果任意性成为它的主导特征，那么表征，或者符号与其指涉物之间的连接就消失了。语言不过就成了一系列的逻辑密码……仅仅适于做理解的计算而已。为使语言再次具有诗性，它的比喻特性必须被恢复，而且正因为此，修辞、隐喻、比喻一般被认为是诗性表达所不可或缺的……语言的初步形成是基于不间断的象征化行为，通过这个行为而形成的所有事物的相互关联应该产生在语言和生成的重新创造中。诗歌艺术不只是我们依然天真的精神的一种权宜性的创造，它应该是其最高的直觉，如果精神能够完全获得它的话。因为一切事物首先都表征自身，也就是说它通过它的外在来体现它的内在，通过外表（因此是它自身的一个象征）来体现它的本质；因而，它所体现的与其紧密相关，并通过其所体现的而受影响；而且，最终，它是宇宙的一面镜子。在诗性风格的无限转换中，存在着作为观点和义务的伟大真理，也就是一即万物、万物即一（此处加以强调）。[①]

在弗里德里希·施莱格尔看来，“一即万物且万物即一”的原则对应着关于无限的意识，因此，生成作为在艺术中起作用的产出力，是诗性的源头。所以，文字片段116中所描述的浪漫主义诗歌又被矛盾性描述为同时体现了（有机的）形式及其无限的变成。这个方法出现在他所写的关于诗歌的所有东西中。比如，在“关于诗歌的对话”中，他使用了阿拉伯花式图案的

---

① A. W. Schlegel, “Theory of Art”, 211.

模型，这是一种装饰的风格，特点是其无限（ad infinitum）重复交织的植物图案式样：

> 在这里我找到了与浪漫主义诗歌的奇妙智慧的极大相似处，这种智慧并不显现在个体的概念中，而是显现在整体的结构中……事实上，它存在于这种艺术性排列的混乱中，存在于这种迷人的矛盾对称，存在于这种甚至可见于整体最微小部分中的热情与讽刺的曼妙永恒的更替中。[①]

因此，有机统一性对立于同质单一性或简单性（simplex et unum），也对立于多样性与异质性。其可见的复杂性仍然存在于黑格尔的艺术哲学中，并因此揭示了他关于艺术中象征形式的概念，如我此前所提到的，这个概念比乍看起来要更加接近早期浪漫主义的理论。在这个方面，德斯蒙一方面连接了黑格尔与希腊哲学传统，另一方面又连接了黑格尔与浪漫主义：

> 因此在黑格尔的理论中，美妙必须要表现出某种有机整体性，而不仅仅是异质部分的偶然并置或安排。黑格尔借鉴了一个可追溯至柏拉图与亚里士多德并仍然活跃于19世纪浪漫主义的老传统。……对于黑格尔来说，在这个意义上，美妙的艺术作品可以是这样一种矛盾的巧合（coincidentia oppositorum）：它不仅是对立项的纯粹的并列，或它们的无法转变对立关系的并置；相反，它要求对立项之间的对抗与互动，因而能够相互渗透，并合并为一个新的统一体——这将是一种活的调解，而不是抽象的。黑格尔在很多地方都指出了这点，所通过的方式是表明艺术作品是很多基本对立所组成的辩证统一体：自由性与必然性、感官与灵魂、统一性与多样性、开放性与整体性、具体性与普遍性。[②]

在本书后面的部分，我将从有些不同的制高点，再一次简要地关注作为美学主义思想的浪漫主义理论的一些突出方面，它将艺术定义为一种美的实体，或者更广义的本身具有目的的符号，不仅包含了纯粹形式的特性，也包含了表达性的特性，并因此被视为一个意义被体现的象征性的形式。这个观点是通过有机形式的视角而提出的，这个形式矛盾性地组成了一种完成的即

---

① Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 86.

② Desmond, *Art and the Absolute*, 137—139.

自律的总体，以及一种动态的变成中的形式，即一种包揽性的语境化。正如我所主张的，这个美的实体因其独特的产出与反思的组合而包含了作者—艺术品—批评这样的三元关系。“有机形式的矛盾”因而就是作为艺术品范式的文学文本的特征，因此，被体现的意义指的就是体现的文本维度。这些矛盾描述了艺术品的某种特定的体现，其深远的影响目前正在现代主义与后现代主义的辩证关系中被重新思考。这些矛盾是：片段与整体、自我指涉与指涉以及诗歌与作为自我反思和反思的批评。它们可以根据鲍维的构思来被描述为美学必要和阐释必要，而且可以根据艾柯而被描述为一种符号学实体，既是内在性的例子，也是先验性的例子。

首先，片段是一个文学术语。正如贝勒尔所解释的：“片段与碎片的概念确实在早期浪漫主义理论中占有着中心的地位，但就是经常会导致一种简略的尖锐的文风，其前身存在于古典文学中的警句以及现代欧洲文风中的箴言与‘思想’（pensée）中。”[①] 相应的，尽管这些片段（大多属于弗里德里希·施莱格尔与诺瓦利斯，也属于奥古斯都·威廉·施莱格尔和施莱尔玛赫）是理论性的文字，但考虑到理论与诗歌的融合，它们也组成了“作品”的新模型，并被拉古·拉巴特与南希视为“最优秀的（par excellence）浪漫主义体裁”[②]。这个体裁的主要特点是，在认知和实践的双重层面，片段以一种矛盾的方式与系统性的呈现共存，正如弗里德里希·施莱格尔在其文字片段 53 中所表述的：“思维拥有系统或没有系统，都是同样致命的。所以，它必须决定将二者结合。”[③]

片段与系统在浪漫主义工程中的关系的认识论意义和美学意义绝非次要。此外，片段凸显了完整性和不完整性之间的辩证运动。海恩斯·霍恩（Haynes Horne）在描述“不完整性的策略”时提出：

> 耶拿片段为新的后批评的 19 世纪带来了一种不断证实呈现的不完整性的体裁，无论呈现是系统性的还是非系统性的。……耶拿片段保存了对如今常常被称为“宏大叙事”的批判的痕迹。因此，通过对系统所持的矛盾立场，片段抗拒了对显赫高位的渴望，这种

① Behler, 151.

② Lacoue-Labarthe and Nancy, 40.

③ 引自 Behler and Struc's introduction to Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 136.

> 渴望体现在一般的西方传统和其后的德国系统思想传统的逻各斯中心主义潮流中。①

关于有机形式，片段展现了一个二元结构，即它既是一个自律的统一体，又由于它的不完整性而作为不断变成的总体的一个部分，因为其目标是不可获得的绝对。这个特征在著名的文字片段 206 中得到了展现："一个片段应该像一个微模型，完全与周遭世界分开，并像刺猬一样自身完整。"②在评论这个片段的时候，拉古·拉巴特与南希强调了浪漫主义思想中有机形式的复杂性，并间接地暗示了自律论和语境论之间的潜在连接：

> 片段性的总体，在符合所谓的刺猬逻辑的时候，不能处于任何一个单一点：它同时处于整体和每一个部分。每个片段都代表自身，也代表其所脱离的部分。总体性是完整个体性中的片段本身。因此它等同于片段的多元总体性，它不构成一个整体……但在每个片段中复制了整体，复制了片段的本身。……片段是片段的定义；这就将片段的总体性安置为一种多元性，并将它的完成安置为它的无限性的未完成。③

正如象征所代表的有机形式所体现的，自律论和语境性之间关系的另一个方面出现在指涉的情况中，指涉通过表征的话题连接了真理的问题和艺术作为模仿或产出的定义的问题。正如我所强调的，这些问题属于广义的研究，关涉语言以及语言、艺术和世界的关系，在浪漫主义思想中极为重要。处理这些问题并在后来的批评中成为典型的文本，是诺瓦利斯的"独白"（Soliloqui，1798）。它的主题是语言中的内在矛盾，即深度意指或语境主义，它只能通过其不可及物性或自律论而被体现。这个特征是日常语言和文学或诗性语言所常见的，后者因为其美学结构或非话语结构（根据浪漫主义常见的一种观点）拥有着揭示世界的能力，或者换句话说，艺术品是真理的背负者。

该文本的第一部分主张语言的自律性或自我指涉，它关注自我，并因此排斥表征性模型。然而，语言（一般的）和诗性语言（具体的）正是从这个

---

① Haynes Horne, "The Early Romantic Fragment and Incompleteness", in *Theory as Practice : A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 290.

② Fr. Shlegel, "Introduction to the Transcendental Philosophy", 322.

③ Lacoue-Labarthe and Nancy, 44.

立场变得极为重要："而这就是为什么它是如此奇异的成功的秘密，即当一个人只是为了说话而说话时，这个人就说出了最妙的原初的真理。"[①] 语言的这个独特能力，即从其元素的内在连接创造意义，一种作用，与数学创造关系性而非表征性的意义的方式是有比较的。此外，这个比较包含了音乐（也是浪漫主义理论中的一个中心观点），语言以音乐的特性通过元素的内在作用而形成，这些内在元素使得它能够被理解，或者有意义，仅仅是通过将某物理解为（as）某物，而无须任何表征：

> 如果能够表明语言就像数学公式一样便好了。公式包含了它们自己的世界：它们只作用于自身，仅仅表达它们的奇异本质，并由此而变得富于表达性。也因为同样的原因，事物的独特关系性作用也在数学公式中反映了自身。只有通过它们的自由，公式才是自然的一部分，也只有在它们的自由运动中，万物之灵才表达了自身，并让它们成了事物的一种柔和的量度和轮廓。语言也是如此：任何对它的使用、韵律和音乐精神拥有着强烈感觉的人，任何在其自身感知到语言内在本质的柔和效应并相应地挪动舌头或手的人，都将是一个先知。[②]

该文本所揭示的一个补充性的观点是，世界本身是一个自我产出性的艺术品，以美学的方式形成，因此，微观世界与宏观世界之间的关系可以通过产出或生成来理解。这个方面也被弗里德里希·施莱格尔在他的"关于诗歌的对话"中所强调。其中，神话被理解为本体论和艺术创造的一个不可或缺的部分：

> 正如精神的本质是决定自我并在永恒的变更中扩展和回归自我，又如每个思想仅仅是此类活动的结果一样，每种形式的唯心主义中可辨识的相同的过程也是如此，它本身仅仅是对这个法则的承认。新的生命被这种承认所强化，通过无限量的新观点、一般的可

① Novalis (Friedrich von Hardenberg), "Soliloquy" (1798), in *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 145.

② Novalis (Friedrich von Hardenberg), "Soliloquy" (1798), in *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 145-146.

> 理解性以及生动的效验，以一种最奇妙的方式展现了自己的秘密能量。这个现象自然地在每一个个体中获得了不同的形式，这就是为什么成功必然常常不如预期。但是在必要法则允许我们对整体的发展所预期的方面，我们的预期不能落空。任何形式的唯心主义都必然以某种方式超越自身，目的是能够回归自身，保持本质。[①]

因此，诺瓦利斯的文本，对于作为完成的并持续发展的总体性的有机形式的研究方法来说，是高度相关的，因为根据鲍维所述，它提供了浪漫主义整体论的一个变体：

> 浪漫主义整体论的特点体现在弗里德里希·施莱格尔的名言中："一个真正的单独的现象是通过它所属的整个世界的语境（context of the whole world）而被完全确定和解释的。"……诺瓦利斯将语言和音乐的整体论本质相连，暗示了语言和艺术作品之间的一种关键联系，这也包括非言语的艺术作品，其元素仅仅通过它们与其他元素的关系而获得意义。[②]

有机形式所展现的自律性与无限性矛盾共存的最后一个方面，出现在诗歌与批评之间的关系中，批评既是自我反思，也是反思，这在关于意义的文本化体现的部分已经做了讨论。我提出这个基本连接的两个相关的角度，即片段与总体之间，在浪漫主义中这个角度以整体与完整之间的共存而出现；诗性或美作为诗歌即艺术品，与批评的基本特征。

因此，考虑到诗歌与批评之间的深刻联系，任何一个文本都能够被视为浪漫主义工程的一个片段，或者换句话说，都能够被视为既是完成的整体，又是无限发展的总体的一部分。一个极好的例子，是由《德国唯心主义系统的最早规划》（*Earliest Program for a System of German Idealism*，1796）的短篇所给出的。这个短篇包含了一些浪漫主义思想重要的基础性观点，而它也引发了关于其著作权的许多争论，因为尽管该手稿是黑格尔的笔迹，但它也被认为是属于黑格尔的，或者谢林的，或者是荷尔德林（Hölderlin）的。根据这个短篇的简要陈述，德国唯心主义被约减为一种美学，包含了三个主要的话题："较高的柏拉图式意义上的美的观念"；"最高级的理性行为

---

① Fr. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 83.

② Bowie, 67.

是一种美学行为，因为理性包含所有观念”；以及生成，它应该成为“最初的事物——人性之师（the teacher of humanity），因为不再有哲学，不再有历史——只有生成之艺术……将会比所有其他的科学与艺术存在更久”①。

一方面，这个最早规划是一个哲学性的文本，它在意欲映射各知识领域的总体性即德国唯心主义的同时，关注了一个特定的领域，即美学的领域；另一方面，作为一个哲学性的文本，它提出了作为艺术并作为自我反思的诗歌在教育人性以及因此在完成哲学与宗教的反思任务中的重要性。诗歌与批评在美学框架中的这个组合能够见于许多其他的浪漫主义文本，主要是弗里德里希·施莱格尔的文本：“艺术，就像批判，渗透于所有领域，但其真正的位置是在美学领域。存在着伦理的、政治的、社会的、逻辑的以及‘历史的’艺术——但只有在美学中，艺术才能造出作品（works permanent works），永恒的作品。”②

有机形式作为“无限的整体性”等同于“有限的非整体性”，带着这样的有机形式的矛盾性构建，我们现在可以继续研究包含于意义之体现的原则的自律论和语境性在现代艺术理论与后现代艺术理论中的融合。

① 见 Schulte-Sasse，72—73.

② Fr. Schlegel，“Introduction to the Transcendental Philosophy”，331.

第三部分
从自律论到语境论及回归

第十一章 前言

正如我在本书开头所提出的，通过“体现”或“意义的体现”来定义艺术，基于将意义视为一种象征形式的概念，为一些现代艺术理论提供了一个有趣的合流点；比如表达论和制度论，从广义来看，后者在本文中被认为属于后现代主义思潮。这个理论的交汇表明，“意义的体现”这个话题值得更进一步的研究，因为它提供了一个有关艺术哲学中一些焦点问题的讨论，集中于两个基本的艺术研究方法的交汇，即自律论和语境论，而且基本上揭示了一个美学主义的视角。第一个观点，即自律论，主导着从18世纪到20世纪初期的艺术哲学，能够在“为艺术而艺术”（art for art's sake）的原则中得到大致总结。它是基于美的自律性，即包含于采取美学态度时的品味判断中的无偏见性。因此，艺术品被认为与它们的社会、政治和历史的语境相隔离，总而言之，与所有实践兴趣相隔离。

20世纪后半叶目睹了对自律论的一种普遍的反对，以及在理论层面和艺术实践层面的一场朝向艺术语境化和历史化的观点的运动。自律论的方法是现代主义的标志，而语境论的方法则体现了后现代主义的特点。丹托与迪基所构思的制度论，以各自的方式，都是分析性的英美美学趋向的不可或缺的发展；能够与后现代理论原则相一致，因为在其早期的版本中，这个制度论反对了特殊美学态度的观点和/或美与人工制品艺术地位之间基本关联的观点。此外，这个方法认为艺术品的美学特性只有在艺术多面体处于某个语境中的时候才是相关的，这个语境是由制度、艺术家的实践与行动、批评家与观众所生成，而且，根据丹托的构思，它深嵌于理论的领域。自律论和语境论，以及对应的现代主义和后现代主义，一般被假定为艺术理论层面和文化范式层面的两组对立项。然而，越来越多的研究否认了后现代主义与现代主义之间有任何形式的彻底决裂，并将目标定于揭示二者之间相关的连贯性以及（and）不连贯性，目的是为了指出新的思路。

本书的基本假设是“意义的体现”的概念，它被用于这些理论的各种形

式中，所基于的是将美妙艺术视为象征的浪漫主义概念。这个特定的浪漫主义转向证实了（在《象征理论》所发展的托多罗夫的观点中也是如此）将浪漫主义美学视为符号学。浪漫主义对象征及其与艺术品的相应等同的研究方法得到了澄清，它将象征视为本身具有目的和目的外在的符号，将其与艺术品的相应等同视为自律性动力和语境性动力的一个矛盾性的例子。自律论和语境论的合流，是浪漫主义遗产的标志，在美学主义思想的后现代时期得到了持续。关于后者的本质，沃强调道：

> 浪漫主义和后现代主义都批判了启蒙主义对纯粹理性的信念。二者都认同艺术是一种模式，能够在尝试整合身体与思想时通过规避概念而创造新的现实。艺术是自律的，仅仅是在这样的一个意义上，即它是一种不同于推理的话语，包含了身体，也包含了思想。然而，如果它因此是“世界创造”，那么它不一定就是完全处于“问题解决”的领域之外。[1]

此外，我将展示，关于“被体现的”意义的符号学研究方法能够凸显浪漫主义理论（包括后者，康德与直到黑格尔的唯心主义者之间的复杂关系）以及一般美学，或艺术哲学之间的某些深层关联。一个主要的方向将连接艺术作为象征性形式的定义与一些新康德主义哲学家的研究，如卡西尔与朗格，他们深深地影响了符号学。此外，丹托也将自己视为黑格尔的追随者，这位美国分析哲学家的艺术定义体现了后现代主义的方法。

用意义的体现来定义艺术，提出了能指（表达）与所指（意指）之间的紧密关联，这个定义将浪漫主义理论作为其早期的模型，后者关注的是诗性语言和文学文本，并提供了文学理论、语言哲学和解释学之间的一种对话。因此，本章的焦点是语言或语言学模型在构思美学基本问题中的角色。

考虑到美学必要与阐释必要在浪漫主义中的合流（参见第二章）以及浪漫主义者们对创造性/诗性想象的信奉，他们倾向于将隐喻（与象征密切相关）视为语言的一个基本原则，它超越了平常的字面的理解。这个观点存在于隐喻所扮演的当代角色的核心，隐喻在有关语言、阐释、意义和真理的重要问题中，是作为想象的主要结构。

最后，“被体现的意义”的话题所提出的最有趣的一个方面，揭示了对

---

① Waugh, *Practising Postmodernism/Reading Modernism*, 18.

艺术品表达什么（what）意思的兴趣以及对它如何（how）表达意思的兴趣，这个方面指的是恢复美在后现代话语里的中心范畴的地位，美在这个话语中基本上被视为现代主义自律性的“主导”元素。正如我在第一部分所提出的，美可以连接自律论和语境论，后者在广义上不仅包含了纯粹形式特性或“表层”特性，也包含了“深层”特性或“生命价值”，这时它们被认为具有内在的价值。美的这个新意义的一个特定方面，由佩格·泽格林·布兰德（Peg Zeglin Brand）在一篇文章中加以了强调，该文总结了一个被恰当地称为“美是重要的”（Beauty Matters）的会议，作者在其中评论到，美作为代表性的美学特性，“以一种明显非传统的方式变得很重要”[①]。

在扩展艺术品美学特征的范围的时候，人们可以假定，美的体验也包含了由艺术多面体所构建的特性，或者由我们通过感官与想象所体验的“世界”所构建的特性；因此，在浪漫主义者们自己所强调的意义上，美的体验的概念成了一种处理事务想象性状态的愉悦体验，而不仅是感官上的。

美的这个广泛意义，稍微被有些现代主义形式主义传统所模糊，它体现了浪漫主义理论的特点。根据此理论，艺术品作为自足自律的实体，能够通过其内在的自律的构建来“揭示”一个世界。这个概念不仅被后现代主义话语而且也被后后现代主义话语所重新引进。帕特里夏·沃评论道：

> 后现代主义揭示了美学主义关注的连贯性……无意识、欲望、身体与物质，它们正是席勒和其他浪漫主义者所凸显的人类存在的特征，它们被工业现代性所摧毁，并通过它们自身的美学活动和理论而被保存。席勒确实主张美的必然自律性，但是他是在康德的意义上使用自律性这个术语的。尽管它的形式主义版本（用来指文学作品的独立自律的、自我指涉的以及语言性自我立法的本质）来自于康德，还是有着重要的差异。在康德和席勒的理论中，作为艺术从（from）生活中分离的自律性概念，也矛盾性地暗示了一种形式的美学主义，艺术在（in）生活中的存在。……甚至对康德来说，尽管美的体验可能在逻辑上不同于历史的体验，但它存在于其中。[②]

---

① Peg Zeglin Brand, “Symposium: Beauty Matters”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (1): 7.

② Waugh, *Practising Postmodernism/Reading Modernism*, 17—18.

在总结这个部分时，我将发展美学主义思想（此处被描述为两种明显对立的艺术研究方法即自律论和语境论之间的融合）的几个方面，揭示了浪漫主义遗产在表达论和制度论中的一种开放的或者内在的连贯性。

本书的最终观点将表明我的信念，即美对艺术的未来，在较小的程度上也对艺术理论的未来，具有拯救的力量。

第十二章　表现性：情感的审美维度

艺术的表达论一般强调艺术品与艺术家之间的关系；或者更准确地说，艺术家的思维，以及他通过艺术制品而具体化的情感和感受。表达论关注内在的主体世界，而不是反映外在的客体世界，多数情况下所关涉的是意义的传达或艺术的基本内容。关于这个方面，罗伯特·斯戴克提出："通过说话者的意义和言语意义的结合来确定艺术作品的意义。……目标是要在艺术品创造所处的历史语境中将艺术作品的意义等同为其创造者所做的事情，既包括有意的，也包括无意的。"① 可以说，各种形式的表达论以重要的方式呈现了世界，也包含了情感的视角。在这个方面，不像表征理论和形式主义理论，语言的角色是最主要的。表达论也被称为传达理论，因为艺术的中心功能之一就是艺术传达。根据哈罗德·奥斯本所述，"艺术的表达论与将艺术视为一种情感传达的工具和情感的语言的理论密切相关，而且两种理论要放在一块被讨论"②。

表达一种作为传达的形式，它的一个方面体现在了这样的信念中，即艺术品的意义是独特的内在的，而且它实际上简直是不可翻译的。安德鲁·C. 布莱德利（Andrew C. Bradley）在其"为诗歌而诗歌"（Poetry for Poetry's Sake，1901）中对此作了解释，呼应了浪漫主义对象征性表征的喜爱：

> （一首）诗歌应该完美地表达作者的感知、感受、影像或思想（此处加以强调）；因此，在我们读济慈的一段描述性段落时，我们会喊道，"这就是问题的本身"；因此，援引阿诺德的话就是，词语是"与被象征的事物等同的象征"，或者用我们的专业语言说，就是与内容等同的形式。因此，在严格意义上，真正的诗歌不可能不

---

① Stecker，152.

② Osborne，225.

> 用自己的词语来表达意义，或者说不可能改变词语而不改变意义。[①]

然而，表达论中意义问题的中心性，超越了情感作为基于感官的现象的问题，是因为这样的一个事实，即在现代理论中艺术与情感的结合与认知主义的方法是一致的，这实际上可以追溯到古代的源头，主要是亚里士多德。正如《修辞学》（*Rhetoric*）中所表述的，后者的解释是认知性的，并不是因为他认为情感影响我们的判断，而是因为他相信判断或信念对情感极为重要。此外，情感发抒（catharsis）的概念，源自他的《诗学》，传统上被理解为怜悯和恐惧的清洗（purging）或净化（purification），戈尔登（Golden）根据亚里士多德的一般观点将其翻译为"澄清"（clarification），因此，它暗示着与悲剧艺术的结合提供了有关人类存在的重要真理的宝贵知识。

卡罗尔在他公式化的表达论中也强调了情感在创造意义中的澄清角色：

> X是一个艺术作品，当且仅当X是（1）意图性地（2）传递给受众（3）相同于（种类—完全相同于）（4）艺术家（本人）所经历（5）和澄清的（6）通过线条、形状、色彩、行动和/或词语的手段的（7）个人化的（8）感受状态（情感）。[②]

正如我在第一部分所展示的，从美学的观点来看，表达的问题提出了艺术的自律性和他律性的问题，因为在艺术整体中，人们能够区分出与纯粹精神状态中的情感相关的表达和艺术作品中的表达。然而，属于所谓的深层特性或人类价值的表达特性，只有在它们作为客体的内在具有价值的特性而被体验时才成为美，而不是仅仅表明人类特性或拟人特性。在这个方面，表达，或基本内容，即意指，似乎体现在了形式或能指中，并不是作为预先存在的人类真理，而是根据似乎（as if）原则，因为它是由主体的想象活动所理解的，始于该人工制品的内在组织结构，并延续了它的潜在语境化。

接下来，我将以较为非正统的方式讨论表达论，即将它们视为关涉"意义之体现"概念的美学理论，而且我将主张，这些理论在将美学问题基于语

① Reprinted in Melvin Rader, ed., *A Modern Book of Esthetics: An Anthology* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960), 321.

② Carroll, *Philosophy of Art*, 65.

言问题而非心理/生理问题的情况下成了美学理论。我也认为这个被忽略的连接在一些与符号学相挂钩的理论中较为明显。

这个方法的模型是由第二部分所描述的浪漫主义理论所确立的，它关注的是象征符号的中心性，并建立了象征符号与艺术品之间的同一性，其范式就是文学文本：一方面是自律自足的实体，无限地对文学总体进行了语境化和再语境化；文学总体又包含了另外的一个方面，即主体（作者）—客体（艺术品）以及批评。

换句话说，艺术品和文学文本一样，同时体现了不受规则支配的和谐的美的自由作用，即美的维度，以及受到规则支配的维度，即传达链中被整编的言语或非言语的文化建构。艺术品/象征矛盾性地既指涉自我（作为本身具有目的的符号），又通过其内在的特征（如上文所述）而指涉超越了其自身的够不着的某物，即浪漫主义观中的不可定义的绝对，或者经验主义意义上的超艺术现实。因为艺术品既被定义为产出和自我产出，又被定义为反思和自我反思，文学文本（代表性的艺术品）就在同时包含了一个二元性的运动：朝向符号活动链的离心式的开放，即语境化，它在浪漫主义者看来也包含了一种对超语言现实的指涉，以及一种向心式的自我反思性的关注，处于内在连贯性的美学产出的层面。

出于对语言的问题、诗歌语言、意义与理性的本质的兴趣，浪漫主义思想家通过文学、解释学和语言哲学（广义上的）之间的一种对话，对现代主义哲学关于语言、文学与真理之间关联的理解产生了深刻的影响。浪漫美学主义思想的一个这样的现代发展是关于文学作为艺术在美学中所扮演的角色，这已经成了人们讨论各种难题的偏爱领域，比如表达性的美学特性、艺术的意义和真理的问题。这已为人们所知，就是因为文学似乎是内容/意指导向的与形式导向的相对立，并因此与正统的即形式的美学特性不大相容。浪漫主义者的主要创新，毫无疑问是它们对文学文本作为艺术范式的关键兴趣。这个兴趣为我的研究方法提供了基础，这个方法不仅包括了纯粹的形式、格式塔感知特性，也包括了组成艺术品内在组织结构的特性，不论是感知特性还是类感知特性，比如诗性影像或内容。后者与研究对象不同，是艺术品的美学特征，因为它们是内在于艺术多面体的，而且它们的理解源自作为整体的艺术品。

在这个方面，我将首先着力强调研究浪漫主义思想的这个真正方法与其后的所谓“浪漫主义的”理论策略的定义之间的主要差异，并强调德国浪漫

主义与现代符号学理论之间的可发展的相似性，用文本的功能系统性地替代经验性的作者与读者。

关于“被重构的”浪漫主义的经典例子见于迈耶·艾布拉姆斯的《镜与灯》。艾布拉姆斯在第一代浪漫主义者的作品中确定了表达论的基本观点，并强调了它们对保留某些反映在新古典诗学中的关于诗歌的古老观点做出了重要的贡献。他的第一个引用确立了存在于诗人或沉思/创造主体、他的真实情感以及它们在艺术作品中的表达之间的众所公认的关联，所通过的是引用华兹华斯的《抒情歌谣》（*Lyrical Ballads*，1800）的前言：“诗歌是强大感受的自发溢流。”① 而且他评论道：

> 在这样的思考方式中，艺术家本人成了生成艺术产物和判断艺术产物的标准的主要元素，我将这种思考方式称为艺术的表达论。……一般而言，表达论的中心趋势可以这样总结：一件艺术作品在本质上是被外化的内在，源自于一个创造的过程，该过程在感受的冲动下运作，而且包含了诗人感知、思想和感受的组合产物。因此，一首诗的首要源头和研究对象是诗人自己的思维的特点和行动；或者，如果是外在世界的方面，那么它们仅仅是被感受和诗人自己思维的运作从事实转化为诗歌。②

这个观点强调了艺术情感特性的他律本质，因为艺术的这个本质组成了其所引发的感受，而不是包含了具体的艺术品。这个理论的一个杰出的例子由托尔斯泰经常被引用的文章《什么是艺术》（“What is art?” 1896）所提出。这篇文章简单地提出艺术实际上是一种感染。艺术家激起并传达他的情感，而且用他自己所体验的这些感受来“感染”受众。托尔斯泰的理论可以被描述为一种“传达”，即非美学的理论，因为在他看来，艺术的主要目的是要传达一种信息。艺术被定义为感受的语言，其主要的特性是“真诚”（sincerity）：

> 为了正确地定义艺术，首先必须停止将其视为愉悦的手段，而将其视为人类生命的条件之一。以这样的方式看待艺术，我们就必然能观察到艺术是人与人之间对话的一种手段。每一件艺术作品都

① Abrams，21.

② Abrams，21—22.

> 让其接收者进入了某种关系中，这是在产出或正在产出艺术的人与所有同时、之前或之后接收相同艺术印象的人之间的关系。……艺术活动是基于这样一个事实，即人在通过听觉或视觉来接收另外一个人的情感表达时，能够体验感动了情感表达者的这种情感。最简单的例子是：一个人笑，另外一个人听到了就变得快乐；或者一个人哭泣，另外一个人听到了就感到了悲伤。[①]

艺术的意义或艺术的基本内容在这里等同于艺术家想要传达的感受。对托尔斯泰与他之前的柏拉图来说，艺术有一种道德要旨，但与后者不一样的是，在托尔斯泰的文本中，道德内容是通过感受来描述的。因此，对于好的艺术来说，艺术特征、美学特征或者形式特征的重要性就比较低，甚至无足轻重，因为被传达的感受"感染"了读者，并决定了他会如何反应。安妮·谢泼德解释道："托尔斯泰坚信真诚地表达自豪感的艺术家会将这些感受传给我们；我们无法躲避这些感受，正如我们无法躲避某种传染病一样，而预防感染只能通过自我注意，首先就不要接触这种疾病。"[②]

这个理论体现了一种未加控制的反美学偏见。实际上，那些在当时最受欣赏的现代主义形式的艺术现在因为它们的内容而被批判为道德败坏。其实，托尔斯泰摒除了任何会造成未受过教育的人的艺术理解困难并因此阻碍道德和宗教进步过程的艺术形式。因为艺术作为真正的——而非美的——感受的传达应该是通过这些方式而被大众所理解的，托尔斯泰也就没有了选择，不得不在他的艺术批评中得出荒谬的结论，并最终提出艺术与情感表达的分离：

> 几天前我散步回家时感到有些沮丧，有时我就是这样。快到家时，我听到一大群农妇在高声合唱。她们在欢迎我女儿，庆祝她婚后归宁。合唱充斥着高喊声和长柄大镰刀的哐当声，一种明确的快乐、欢悦和力量的感受被表达了出来，我不知道它怎么就感染了自己，一路径自走回家，心情好多了，到家的时候满脸是笑，精神很好。当天晚上来了位客人，是一位令人钦佩的音乐家，他演奏的古典音乐闻名遐迩，尤其是贝多芬的曲子。他给我们弹了贝多芬的第

① Leo N. Tolstoy, *What Is Art?*, trans. Aylmer Maude (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1960; original edition, 1896), 49.

② Sheppard, 139.

> 101号奏鸣曲。……我斗胆将农妇的歌给我的印象——所有听到的人都有这个印象——与这支奏鸣曲的效果作了比较，崇拜贝多芬的人只轻蔑地笑了，丝毫不认为需要对此奇怪的评论作出回应。但是，虽然如此，农妇的歌是真正的艺术，传递了一种明确的强烈的感受；而贝多芬第101号奏鸣曲仅仅是一次不成功的艺术尝试，不包含明确的感受，因而没有感染性（此处加以强调）。[①]

根据这个理论，表达或内容与传达或体现后者的艺术媒介之间没有可能的连接；换句话说，艺术品的意义可以与其感知实体相分离。此外，在某种程度上，艺术品的内在特性或美学特性不仅是多余的，而且还妨碍了艺术道德目的的实现。

与托尔斯泰相反的是另外一个版本的表达论，即贝奈戴托·克罗齐（Benedetto Croce）与R.G. 柯林伍德（R.G. Collingwood）所各自提出（尽管它们经常毫无道理地被放在一起讨论）的表达论。在这些理论中，表达性不仅被视为艺术的一种美学特征，也被视为本质性的特征，而且最好地体现在文学的语言媒介中，使情感得以艺术性地传递或象征化。他们的理论处理的是想象性的表达。根据我的基本假设，这在较广的意义上看是美学性的，因为它融合了美学狭义的即感知或自律论的方面以及语境化的方面，后一个方面包含了形式的关系，不仅是感官感知，也是所感知到的艺术品构造出的意义。

与美学主义思想的这个特定连接，通过（via）浪漫主义艺术理论而关联了现代主义与后现代主义，这个特定的连接艺术的特定方面，在克罗齐和柯林伍德的作品中一直未受到传统批评的注意，这些批评主要关注对表达本身的定义的问题。然而，它可以基于以下几个方面而被坚持：首先，文学/诗性作品作为艺术品典型代表的特权地位，人们对语言和文学在解决哲学问题中的联系所持有的兴趣；其次，在该理论最有疑问和最富争议的方面，涉及美学客体的本体论地位，强调想象与物质在艺术定义中的对立，以及因此强调想象作为产出能力的主要角色。

鉴于这些理论的基本方面已众所周知，我将引用由谢泼德所提出的它们的总结：

---

① Tolstoy，134—135.

> 克罗齐与柯林伍德都作出了一个重要区分，一方面是概念性思想，另一方面是克罗齐所说的直觉，柯林伍德称之为想象。对克罗齐来说，直觉意味着把握客体的独特性而不用将其划归为特定种类的客体，而思想则包含了用概念来分类和概括。两位哲学家都将心理活动分成了一系列的阶段，始于我们对感官和感知的原始数据的感知；在直觉或想象的阶段，我们真正意识到了这些，这时我们将它们向自己与他人表达。……这个理论，像托尔斯泰的一样，强调了创造或欣赏与纯粹思想性的活动之间的差异，但与托尔斯泰的理论所不同的是，它尝试解释表达情感是什么意思，以及这与简单地感受一种情感如何不同。……两位哲学家在这样定义艺术之后，进一步地处理表达，认为它提供了一种评估艺术作品的标准。不是表达，就不是艺术。[①]

另外，克罗齐与柯林伍德举例说明了一种将艺术视为意义被体现的象征形式的研究方法，表现了一种美学主义的偏见，而不是生理学或心理学的偏见。H. 基恩·布洛克（H. Gene Blocker）解释了他们所采用的来理解作为表达的艺术本质的特定方式，这里的艺术本质源自艺术多面体的内在构建，布洛克的解释方法也解开了仅存在于艺术家思维中的艺术客体的谜题。

> 一旦我们明确知道自己将要表达的东西，它就已经通过我们将要使用的手段被构建了，即词语、色彩安排等。当然，你可以在说话或画画之前自思自想，但你将会是用词语、色彩和形状在自思自想。音乐家能够在脑中作曲，但仅仅是用想象的音符，正如你能够想象一支曲调，但仅仅是通过音乐的方式。如果你被排了一个写作任务，你甚至不能想出自己要说什么，直到你开始用词语、概念和论证来将要说的表达出来，尽管你可能还没动笔写。如果没有了表达自我的方式，那将只有最模糊意义上的不安或兴奋，但没有任何我们可以视为你后来在文章中表达出来的思想。……克罗齐的立场是：这在艺术中也一样真确。艺术家并不是先思考自己将要独立于油墨、词语或声音来表达的东西，然后再想出如何表达这个观念。……大多数艺术家都说，他们的原作都是在他们画画、写作或

① Sheppard，22—23.

> 作曲的时候发展出来的。……但是依据直觉和表达的同一性来看，他的程序完全可以理解。只有通过用来表达观念的手段才会有观念（此处加以强调）。①

这个理论主张艺术在本质上是表达，它的主要问题出现在了它的形而上的基础上。根据这个基础，艺术品并非一个物质客体，而是一个理想的或想象的客体。然而，它的真实性与它的美学实质性、美学相关性仍然是合理的。此外，在相对较近的一篇名为《克罗齐—柯林伍德理论作为理论》（“The Croce-Collingwood Theory as Theory”，2003）的文章中，加里·肯普（Gary Kemp）凸显了媒介即艺术品的“身体”在实现表达中的情感时所扮演的角色：

> 当然，对于克罗齐与柯林伍德来说，“具身作品”（bodily work）不能混淆为真正的艺术作品，后者是直觉。从形而上的立场甚至从许多情况中的实践立场来看，媒介仅仅只有实践的要旨，而没有美学的要旨。在每种情况下，它实际上是从一个思维向另一个思维传达直觉的必要条件。但是克罗齐与柯林伍德都不持有这样的荒诞观点，即媒介难题的对象永远都是直觉的外在化，就好像完全的直觉在每种情况下都可以没有媒介而存在一样。相反，人类思维实际上太过微弱，不能在没有感知性——媒介的帮助而持续或发展复杂的直觉。媒介不仅扩展、强化和改善想象，也提供了真正的形式，如果没有这些形式，想象更加秘密的成就在实际上就永远也无法实现。那么艺术家的技艺精通也就是习得想象的词汇或全部能力，而不仅仅是习得将想象加以外化的手段（此处加以强调）。②

在接下来的部分，我将深度探讨克罗齐与柯林伍德的广义美学主义的方法（一般被认为是情感的表达），所通过的是理查德·林德的定义：“艺术品是任何通过一种或更多媒介而形成的创造性布置，其主要的功能是传达重要的美学客体。”③ 所隐藏的与浪漫主义遗产的联系，见于对体现在文学形式艺术中想象的产出功能的强调，这实际上是该理论最被忽略的方面。考虑到

① Blocker，123－124.

② Gary Kemp，“The Croce－Collingwood Theory as Theory”，*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61（2003）：178－179.

③ Lind，124.

克罗齐与柯林伍德之间的一些实质性差异，我将分别对二者进行讨论。

克罗齐多面的而又兼容并蓄的美学思想源头，是基于唯心主义的哲学，用他自己的话来说，它们是现代诗歌与艺术概念的一个发展。“此现代诗歌与艺术概念是由詹巴蒂斯塔·维科（Giambattista Vico）在《新科学》（*Scienza Nuova*）中开创的，并由古典德国哲学以各种方式所发展，在意大利由德·桑克蒂斯（De Sanctis）加以打磨和普及。”① 我将简要提及前两个源头，它们揭示了克罗齐赋予表达的意指，超越了人们所知的全部艺术批评中所讨论的那些。维科的重要发现是人的诗性本质，因而还有国家缔造者的诗性本质。在莱昂·庞帕（Leon Pompa）看来：

> 在演变的过程中，制度起自于早期人类所自然拥有的某些心理能力的操作——尤其是一种包揽一切的想象，它通过自我投射的原则而运作，将尚不可理解的物质世界转化为一种巨大的生物体。……因此维科发现自己卷入了18世纪的一场辩论中，该辩论所关于的是神话本质、造物者本质、圣经历史的问题、原始法律的问题以及早期寓言和思想的问题。在这些领域以及许多其他的领域，维科写出了具有高度原创性的论文，所有论文都以有关诗性人的描述作为前提条件。②

想象是一种基本的认知能力，它的角色以及诗性语言所扮演的角色，在诗学领域有着重要的关联，而且曾深刻地影响了克罗齐本人的艺术观。他将语言视为人类思维、社会和历史的诗性发展的最好证据；而且，因为首要形式的逻辑是诗性逻辑，主要的诗性比喻，即隐喻、换喻、提喻和反语，在语言学、哲学和本体论的意义上，被认为是主要的范畴，并描述了一般的人类思维模式以及具体的国家。此外，神话的比喻性语言实际上是它们的哲学启示，一种命名世界和了解世界的原始尝试，这种尝试所通过的手段是想象及其语言体现，包括非言语表达和言语表达的手段：

诗性逻辑

400. 形而上学的也是逻辑学的，前者是通过在存在的所有范畴中思考

---

① 引自 Patrick Romanell, “Translator's Introduction”, in *Guide to Aesthetics*, by Benedetto Croce (Indianapolis, IN: Hackett, 1995), xiii.

② Leon Pompa, ed., *Vico: Selected Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 18.

事物，后者是通过在意指的所有范畴中思考事物，现在因为形而上的也是逻辑的，而且因为我们刚刚将诗歌视为一种诗性的形而上学，诗人主要通过它将身体想象为神圣的物质，所以我们现在将此同样的诗歌视为诗性逻辑，它据此逻辑而指涉事物。

401.“逻辑”源自［逻各斯（logos）］一词，正确之意为寓言（favola，fable），后来称为意大利语中的语言（favella，language）。希腊人也用（muthos）一词来表示寓言，而拉丁语从中衍生出 mutus（无声）。因此，在无声的时代产生了心灵语言，斯特拉博（Strabo）在其珍贵篇章中说这种心灵寓言存在于有声语言或发声语言之前。……因此，正如我们在《元素》（*Elements*）中所注意到的，在国家最早的无声时代中的最初语言肯定始于符号，或者行为，或客体，与它们的观念自然相关，而且因为这个原因，（逻各斯）或词语（verbum）对希伯来人而言也意味着“行为”，对希腊人而言则意味着“事物”……因为这个最初的语言不是神学诗人的语言，不是与事物的本质相符的语言（正如必然由被上帝赐予神圣命名权的亚当所发明的语言，或名称向事物的应用，这些名字与每一个事物相符），而是由想象所创造出来的语言，包含了生命的本质，多数情况下被认为是神圣的。这是我们现在仍然在做的一种事，虽然方向相反……因为当我们想要从我们的理解中引出精神性事物的时候，我们需要想象的帮助，使得我们能够表达它们，并像画家一样，为它们创造出人类的影像。①

在《作为表现科学和一般语言学的美学》（*Estetica-Come Scienza Dell' Espressione e Linguistica Generale*，原版，1902，下文统称《美学》）的第二部分即历史的部分，克罗齐认为维科是美学的真正缔造者，因为他以全新的方式关联了想象。② 维科强调了“诗性智慧”的概念以及这样的事实，即为了成为真正的诗人，一个人应该拥有一种能力，可将逻辑的改变为想象的，将基本的观念变为影像。③ 出现在克罗齐自己理论中的另外一点是关于概念知识和直觉知识之间的区分。在《美学》的第一章即理论章，克罗齐关

---

① Leon Pompa, ed., *Vico: Selected Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 221—222.

② Benedetto Croce, *Estetica privita ca ştiinta a expresiei şi lingvistica generala. Teoria şi istorie* (Bucureşti: Univers, 1970), 285.

③ Benedetto Croce, *Estetica privita ca ştiinta a expresiei şi lingvistica generala. Teoria şi istorie* (Bucureşti: Univers, 1970), 288, 本书作者翻译.

注了直觉和表达。知识相应地能够呈现两种形式：直觉的或逻辑的，二者独立存在。同样一章也构思了直觉和表达之间为人熟知的同一性，它确定了艺术的本质。

另外一个核心的观点是诗歌和语言之间的同一性。克罗齐提到，对维科来说，诗歌是最初的人类语言，而且他强调了一个现代新兴的有关所有语言中隐喻的普遍存在性的意识。[①] 这个顺序表明了克罗齐自己的将艺术视为通过（via）诗歌的表达的理论，与他的概念极为相关，并展现了他与浪漫主义艺术理论的深刻关系；它也关注文学，而不仅仅是美的纯粹感知性的体现。在发展这个部分之前，我要指出克罗齐理论的另外一个主要源头，即德国唯心主义，按照公认的说法，主要是黑格尔的哲学。

在《美学》关于黑格尔的一章中，有几个中心点需要我们注意，这些点对克罗齐自己的艺术定义有很大的影响。首先是人类精神的辩证发展，它使艺术成为升向绝对的一个必要阶段。比如，这个唯心主义偏见就明显表现在《布里维亚里奥》（*Breviario*）或《美学指南》（*Guide to Aesthetics*）中，克罗齐此时描述了艺术在精神和人类社会中的地位，它的独立性只能与绝对相关联：

> 我们已经解释过了艺术不同于所谓的作为精神性（spirituality）的物质世界，也不同于作为直觉（intuition）的实践的、道德的和概念的活动，我们不再进一步困扰自己，我们假定带着此前的证据同时证明了艺术的独立（independence）。……独立是一个相对性的概念，而且相应的，除了绝对之外就没有绝对独立的事物。[②]

后来，他通过维科的“重现”（recurrence）的概念解释了这个观点：

> 在我们陆续区分出的各种整合中——美学整合、逻辑学整合、实践整合——唯一真正的整合是整合的整合（synthesis of syntheses）：精神，它是真正的绝对，纯粹的行为（actus purus）。然而，在另外一个方面，而且也因同样的原因，在精神的统一体

① Benedetto Croce, *Estetica privita ca ştiinta a expresiei şi lingvistica generala. Teoria şi istorie* (Bucureşti: Univers, 1970), 290.

② Benedetto Croce, *Guide to Aesthetics*, trans. Patrick Romanell (Indianapolis, IN: Hackett, 1995; original edition, 1913), 49.

中，在组成它们的永恒持续性和真实性的永恒轮回和重现中，它们全部都是真的。[1]

另外一个观点是具体的普遍，也近于维科的“具体的”或“想象的”普遍即艺术特有的影像。与此相关的是艺术品作为统一了内容与形式的有机统一体的概念。在关于黑格尔的一章中，克罗齐写道：“观念是艺术的内容，而感官结构和想象是其形式：这是两个必须融合并创造一个总体的元素。”[2]

后面的评论对于克罗齐的整个理论有着至高的重要性，因为它将艺术作品描述为一个有机的总体，在这个总体中，内容是通过其形式表达的，这个事实使得他将艺术视为表达的理论成了一种美学理论。比如，在他这个理论的早期版本中，克罗齐提出：

> 关于美学争论最激烈的问题之一是物质与形式的关系，或者如人们常说的，内容与形式之间的关系。……就是说，我们必须要拒绝这样的论题，即美仅存在于内容……同样也要拒绝另一个论题，即美仅仅是关于将形式附加给内容，也就是说，美是关于印象加(plus) 表达。……因此，美学活动是关于给出形式，而且仅仅是关于给出形式。……内容实际上可以在形式中转换，但因为它没有被转换过，它就没有确定的特性，我们对它一无所知。它并不是一开始就是美的内容，而仅仅是当它被实际转换的时候才是如此。[3]

在《布里维亚里奥》中，有关同一个话题的内容如下：

> 因为真理确实是这样的：内容与形式应该在艺术中被真正地区分。然而，它们都不能单独作为艺术，正是因为它们的关系本身就是艺术性的，也就是它们的统一体，这不是一种抽象的无生命的统一体，而是具体的活着的有机体，组成了先验的整合。艺术是感受、影像与直觉的一种真正的美学先验整合（原文强调）。[4]

---

① Benedetto Croce, *Guide to Aesthetics*, trans. Patrick Romanell (Indianapolis, IN: Hackett, 1995; original edition, 1913), 56-57.

② Croce, *Estetica privita*, 361, my translation.

③ Benedetto Croce, *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*, trans. Colin Lyas (Cambridge: Cambridge University Press, 1992; original edition, 1902),

④ Croce, *Guide to Aesthetics*, 31.

尽管这个观点可以被视为黑格尔式的，它丝毫不对立于如谢林等唯心主义德国哲学家，也不对立于浪漫主义者自身的概念。正如我在第二章已经展现的，谢林甚至在黑格尔之前就提出了由美妙事物所表达的内在精神性；而且与康德不同，他发展了一种艺术的表达主义论，因为具体的美妙艺术品包含了普遍，而不仅仅是解释了普遍。此外，后康德式哲学家（与黑格尔一样）在尝试克服美的单面主体性和放弃“主体”与“客体”之间对立的同时，强调了有机同一性，关注与纯粹形式相对的内在内容，并因此也关注艺术的内在内容。换句话说，与帕特里夏·沃相似，美学主义思想承认美在生活中的普遍存在性。克罗齐将艺术定义为表达（等同于直觉），因此这个就是艺术的一个美学定义；因为艺术品被视为一个总体，或者有机形式，用艺术媒介来表达内在的视野或直觉，并通过一个选定的媒介和艺术实践来对它进行展现。

这个过程发生在所有的艺术中，但是克罗齐将他的理论建立在了一个非常出乎意料并被忽略的类比之上，即美学和语言。他的美学的最早版本就被赫然命名为《作为表现科学和一般语言学的美学》（*The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*，1902）。美学活动是人类精神的一种主要形式，通过创造我们赖以表达自我的表征或影像，体现了一种秩序。在《译者前言》（“Translator's Foreword”）中，利亚斯（Lyas）解释道：

> 在美学活动中，我们创造世界的表征（representations），因为表征性的艺术家有时可以说是将某种秩序强加给了他所接收到的刺激。我们这样做了之后，我们便在思维前获得了用于沉思的客体。在制作表征时，我们表达世界，使世界能够被我们所理解。我们不再是它的主体，而是它的主人。……这是我们的基本活动。在这个活动中，我们表达（express）自己关于世界的概念，这就是为什么克罗齐在这第一章中确定了表征与表达。此外，我们现在理解了这样的一些说法，比如我们所有人都是艺术家，所有寓言都是一种形式的艺术。……说一种语言，不是通过背诵而学习了克罗齐所说的……“一墓地”的词语和短语，而是习得了在常新的情景下

使用那些词语的创造性的能力。[①]

在这个方面，一般的直觉（等于表达）与抒情的直觉（被视为语言的第一阶段，也是维科与浪漫主义者之间的集合点）之间的同一性，指定了一种从整体论或美学与分析相对的视角来研究语言的方法。克罗齐在《布里维亚里奥》清楚地强调了这点：

> 因此，艺术直觉总是抒情（lyric）直觉。“抒情”一词这里不是用作“直觉”的形容词或者限定词，而是作为一个同义词——可加到我已经提到的几个同义词之列，它们都指直觉。而且，如果“抒情”作为一个同义词有时能够获得形容词的语法形式的话，这也仅仅是为了解释清楚真的直觉与假的直觉之间的差异。也就是说，一方面是直觉作为影像或影像系统（因为被称为影像的总是影像的一个系统，不存在孤立的影像，正如不存在孤立的思想一样）——它组成了一个活的系统，并因此拥有其自身的重要原则，即获得系统本身——另一方面是影像的聚集，它们因为娱乐、事务或某种实际的目的而被放在了一起。它们的系统本质上是实践性的，当从美学的方面来思考时，它变成了机械性的，而不是真正的有机性的（此处加以强调）。[②]

实际上，《美学》理论部分的最后一章在结束时，提出了语言学和美学之间的同一性，所基于的是他关于表达的基本概念，它是人们用言语表述直觉的第一种创造性的方法。克罗齐评论道：

> 我们在美的各个方面都将其作为表达的科学，无论据此研究得有多么深远，我们仍然需要论证我们加在本书标题下的“普通语言学”这个副标题；还要提出并澄清这样的论题，即艺术的科学和语言的科学、美学和语言学。作为真正的科学，并不是两个不同的事物，而是同一种科学。不存在一种特别的语言学的科学，而是被孜孜追求的语言科学。普通语言学正是美学，因为它包含了任何相当于哲学的东西。任何研究普通语言学即哲学语言学的人都研究美学

① Colin Lyas, “Translator's Foreword”, in *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*, by Benedetto Croce (Cambridge: Cambridge University Press), xxxxi.

② Croce, *Guide to Aesthetics*, 27.

> 的问题，而且反之亦然。语言哲学和艺术哲学是同一回事。而且事实上，语言学作为一门科学是不同于美学的，它不应该将表达作为自己的研究主题，因为表达是美学的；这就是说，它必须否认语言是表达。但是发出的不表达任何意义的声音并不是语言：语言是为表达的目的而发出的、标记明确的有组织的声音。①

总而言之，艺术品是一种传达重要美学客体的直觉，它的表达体现在了语言中，在这个意义上总结而言，艺术品有着一种心理地位；而语言不是通过言语组成部分的分类或者作为独立的单位而被理解的，而是被视为一个总体。在这方面，正如在浪漫主义理论中一样，生成是一种产制性的能力，它是思想的一种模式和一种艺术的客体化。美被理解为一种人类的表达，其媒介是语言本身；而语言其本身基本上则是一种艺术品，因而也是对自由性（不受规则支配）与必然性（受规则支配）的统一。体现在语言中的美的自律呈现为一种不断变化中的总体，因此始终通过文化话语而被语境化。《美学》的结尾部分具有高度的启发性：

> 在必然有一种关于美妙的理性量度的假设之中，并在美学里被我们称为错误绝对主义的概念之中，最终出现了对语言模型或将语言使用约减为一种统一性的方法的追寻：在意大利，这被称为语言统一性的问题。语言是感知性的创造；过去用词语所表达的东西不能重复，除非是在已产出的东西的再产出中；常新的印象导致了一组不断变化的声音和意义，也就是常新的表达。追寻一种模型语言就是寻找一种不变动的变动。
>
> 每个人都通过而且也必然根据事物在其灵魂中所引发的回响来说话，也就是根据他的印象来说话。……语言统一性的问题不断地出现，因为如其所示，它是无法解决的，是建立在一个错误的关于语言是什么的概念上。它不是一个精美武器的军火库，也不是一套抽象概念的词汇；也就是说，它不是一个充满或多或少日渐更新的尸体的墓地。②

因此，一本针对克罗齐理论而写的主要批评专著，即吉安·奥尔西尼

---

① Croce, *The Aesthetic as the Science of Expression*, 156.

② Croce, *The Aesthetic as the Science of Expression*, 163.

(Gian Orsini）的《贝奈戴托·克罗齐：艺术哲学家与文学批评家》(*Benedetto Croce：Philosopher of Art and Literary Critic*，1961）根据浪漫主义的精神，将美学影像确定为一种文学影像，同时它也是一首微型的诗。奥尔西尼强调道：

> 克罗齐在这里的论点是所有的创造性文学——事实上所有的艺术都存在于影像的产出中。影像不等于传统修辞学的手法，而是整体的诗，它被视为一个单独的图景，将许多细节都聚集到了一个复杂的单位中。……对于克罗齐来说，影像是具体特定某物、具体客体或个体的人的心理图景。……这时，如此被定义的影像就不仅是诗歌的装饰，“就像蛋糕上的樱桃一眼”；它们乃是所有其他想象文学的材料和实质，包括小说和戏剧。小说和戏剧的角色是个体的人：他们的呈现是一种影像。①

美学意识是一个整体论的或出现性的意识，是通过整合的原则而被描述的，这个原则统一了艺术整体中不同的孤立的影像。这种意识传达或表达了重要的美学客体：

> 一部长的文学作品是许多次级影像的整合，其中的一些有着可识别的起源。……许多影像统一形成了单独的影像，这个事实是克罗齐美学的一个基本原则。……为方便起见，我们从此称之为“整合的原则”。②

这个通过美的自律性而形成的与浪漫主义美学直觉理论和关于艺术在知识中的角色的理论之间的连接，关注了诗学和意义的文学体现即形式，在奥尔西尼解释克罗齐主要论点的方式中显得不可避免：

> 克罗齐说影像是一种形式的知识，他也称之为直觉性的知识。现在这种产出影像的能力经常被称为想象，这个术语也被克罗齐所使用。……这里我们就到达了一个点，在这个点上我们能看到克罗齐所使用的“影像”术语的一些深层的启示。这些其实可以用以下

---

① Gian N. G. Orsini，*Benedetto Croce：Philosopher of Art and Literary Critic* (Carbondale：Southern Illinois University Press，1961)，24－25.

② Gian N. G. Orsini，*Benedetto Croce：Philosopher of Art and Literary Critic* (Carbondale：Southern Illinois University Press，1961)，26.

> 三个命题来总结：(1) 艺术是精神活动的一种形式；(2) 特定地说它是一种认知活动；(3) 存在于对具体事物本身的认知中。让我们来说说第一个。克罗齐的这个命题的意思是，艺术是人们赖以获得自我意识的一般过程的一个部分。“精神”暗示着自我意识，绝对的自由和自发的行为，思维据此得以让自身成为自身的客体，并意识到它的运作，以及它的运作的结果。……上列的第二个命题宣称，一般的艺术与具体的诗歌都是一种知识……创造一件艺术作品——具体的一首诗——并不是要去改变任何人类社会的或经济的条件，而仅仅是要获得某种洞见。……最后，第三个命题宣称艺术是个体的知识，而不是普遍的知识。这表示诗歌并不首先或直接处理概念或抽象物，而是处理单个现实的具体影像……因此，所有的艺术，包括诗歌，并不是一种教义，或者一种哲学……不仅是诗歌，而是所有的想象文学，都来自一种精神活动，这种活动产出了个体化的影像，或者关于具体的认知。克罗齐称这个活动为“直觉”，直觉和影像对他来说是同义词。①

R. G. 柯林伍德被正确地视为表达论的主要合创者，而且在很多方面也是克罗齐的追随者。在他看来，情感的表达发生在想象的阶段，或者按照克罗齐的构思，它发生在直觉的阶段。在一篇名为《思维哲学：评价柯林伍德的意识论、语言论和想象论》（“Philosophy of Mind：An Appraisal of Collingwood's Theories of Consciousness，Language，and Imagination”）的文章中，冯·莱登（von Leyden）讨论了体现在《艺术的原则》（*The Principles of Art*，1938）一书中的柯林伍德艺术理论的哲学基础。

以下是这篇文章的一个总结。基本上，根据柯林伍德所述，人的思维由思想组成，理论的和实践的，还有两种属于思维的东西（意识和感受），二者无法真正分开，而感受本身则被当成思维的基础。关于感受，它的前意识条件先于身体层面的体验或基本感受。值得我们注意的是语言在这种前意识感受条件中的出现。语言观和艺术理论有着至高的相关性。因此，根据柯林伍德所述，意识本事是一种语言的行为，所以思想、知识、理性与思维都是某种语言活动的产物。后者最重要的方面与艺术的表达理论直接关联，因为

---

① Gian N. G. Orsini，*Benedetto Croce：Philosopher of Art and Literary Critic* (Carbondale：Southern Illinois University Press，1961)，28-31.

最原始的形式的语言起源于表达性的活动。语言不必为言语，也可以是呼喊、身势或肌肉系统中的变化，所有这些都是先于意识和思想的表达活动的例子。关于学习一门语言的过程，柯林伍德认为儿童在摇篮里就已经开始表达微妙的有差异的情感，表现了它不断增长的自尊、意志力和吸引人们关注其感受的能力。他提出，自我意识或次级意识，在选择性注意和更高的使用语言的能力之外，还预设了想象的重要因素。

这个格外复杂的想象论，可以具体地通过连接柯林伍德关于次级意识层面的注意与思想的观点而被总结。要记住的一个重点是他毫不怀疑想象体验与真实体验都是被感觉到的（sensed），因而如果说它们有差异，那么差异必然就存在于非感官性的元素之中。与康德的想象论相似，在柯林伍德看来，想象的色彩等，并不是真正被看到的，而是被期待的、回忆的，或呈现于思维前并“被注意的”。注意的一个特点是，它是一种不同于纯粹感觉的逻辑次序的行为表现。此外，与印象不同，注意不是对刺激的反应。因此注意是自身家园的主人，能够“驯化”情感，无论情感有多么强烈，而在纯粹心理体验的层面，则是感受处于主导的地位。那么，在想象与注意中，人使用着一种自由。

想象在于回忆或唤起一种感官的体验，包含在想象中的感官因素的最小意义在柯林伍德的美学理论中有着深远的影响。他本人在对艺术品伪美学概念的反对中接受了这种意义，根据这种伪美学概念来举例，一支曲子就是一系列听得见的噪音。断言这支曲子可能仅存在于它的音乐家以及理解此曲的听众的脑子里，意味着它是一种关于可能听得见的某物的体验，此物首先在过去是听得见的。[①] 相应可以说，影响柯林伍德艺术理论的主要领域连接了意识理论（主要是关于感受的问题）和想象以及语言。关于他具体的艺术哲学理论源头，柯林伍德“提到了柏拉图、维科、柯尔律治、黑格尔……但也承认了常受益于浪漫主义运动”[②]。

这些影响的主要原则呈现了一种艺术概念，即艺术是对实现于表达活动中的各种感受的发现和澄清。这个概念包含了想象的产出活动，关于感受的

---

① Wolfgang von Leyden, “Philosophy of Mind: An Appraisal of Collingwood's Theories of Consciousness, Language, and Imagination”, in *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood*, ed. Michael Krausz (Oxford: Clarendon Press), 20—41.

② Peter Jones, “A Critical Outline of Collingwood's Philosophy of Art”, in *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood*, ed. Michael Krausz (Oxford: Clarendon Press), 42.

诗歌种类，以及诗性的/表达性的原初寓言，这种语言个体化并表述了表达，不仅是通过词语，也是通过所有包含在言语或非言语传达渠道中的形式。

即使是在他早期的艺术观中，柯林伍德也连接了想象与美的体验，通过想象的澄清需要和表达需要而解释了艺术品的理想地位：

> 想象是要将客体从其语境中分离；相似的，以美学的方式理解某事物是以其独特性和整体性来将其分离，而美的体验仅仅意识到我们所直接理解的东西，忽略了它与其他事物的关系……艺术作品因此可以被定义为想象的行为，一旦任何其他的事物同时与它们自己的想象行为被识别出，这些想象的行为便不再存在。……因此，艺术作品并不存在于画板上或者图书馆里……因为如果艺术是想象的活动，一切事物都成了从其环境中被切出的艺术品，并作为一个不可分割的统一体。[①]

在其名著《艺术的原则》中，柯林伍德勾画出了一个艺术表达理论，揭示了一种美学主义的思想，它融合了艺术作为自足的非实践实体的自律论观点和语境论观点。根据后者，艺术作为一种想象性的活动，首先是作为一种体现在表达性或诗性形式语言中的人类表达模式而出现的，并因此将美体现为一个存在的维度。

在第一本书中，这位哲学家通过一个美的或自律主义的原则而区分了艺术和非艺术，在后面的书中他则包含了各种当下的艺术定义，比如工艺、魔术和娱乐。真正的艺术呈现在表达和想象的名下。宣称艺术家与情感有关，而且他所做不是要激发这些情感，唯一可能的回答是艺术表达情感。柯林伍德描述了这个过程，强调了情感的澄清，并因此强调了逐渐获得一种意识水平的必要性；在这个意识水平上，想象的情感能够被表现，即被表达。要注意的第二点是表达被体现在语言中：

> 说一个人表达情感的时候，所说的关于他的东西是这样的。首先，他意识到了有一种情感，但没有意识到这种情感是什么。他所意识到的一切是一种混乱或者兴奋，他感受到这些在其身上发生，却不知道它们的本质。……通过做一种他成为表达自己的事情，他

① Peter Jones, "A Critical Outline of Collingwood's Philosophy of Art", in *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood*, ed. Michael Krausz (Oxford: Clarendon Press), 45.

> 将自己从这种无助的压抑的条件中解脱了出来。这是一种与我们称为语言的事物相关的活动：他通过说话来表达自己。它也与意识相关：所表达的情感的本质不再被感受到这种情感的人所意识到。[①]

平常的情感和美的情感之间的差异是被清晰地描述了的，而且美的体验在单一的实体中关联了作者和沉思的主体：

> 确实存在一种特定的美学情感。正如我们所看到的，未被表达的情感伴随着一种压抑感；当它在单一的实体中被表达并进入意识的时候，同样的情感伴随着一种新的缓和或减缓的感受，即压抑被消除了的感觉。它类似于解脱感，在某个恼人的思想问题或道德问题被解决了的时候会出现。如果我们喜欢，大可以称它为成功地表达了自我的特定感受。……如果艺术不是工艺，而是情感的表达，艺术家和受众之间的种类区分就消失了。……因此，如果艺术是表达情感的活动，读者就是艺术家，也是作者。艺术家和受众之间没有种类区分。……诗人在其拥有情感的方面或者在其表达此情感的能力的方面，都不是单独的；他在主动表达所有人都感受和都能表达的事物的能力方面，是单独的。[②]

柯林伍德根据他关于意识、想象和注意的一般理论，将艺术作为想象而对待，连接了情感的表达和想象的活动，也解释了为什么艺术品，如情感的表达，是想象的客体，而且因此强化了语言在体现这些客体中的重要角色。柯林伍德用一个艺术定义总结了他书中的第一部分，其方法反映了我的基本主题，即被体现的意义："真正的艺术作品。"柯林伍德认为：

> 是某种看不见或听不见的事物，是想象的某种事物。……我们从图画中所得到的想象体验仅仅是图画能够拥有的那种体验。这也同样适用于色彩。……因此，体验的这两个部分并不以我们认为的方式而对立。……我们当然能够在画中找到色彩，但我们仅仅是因为积极地使用了眼睛才发现了它们。……我们带了自己的视觉的力量，并且发现了它们所揭示的东西。相似的，我们带了自己的想象的力量，并且找到了它们所揭示的事物，即关于我们在画中所发现

---

① Robin George Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), 109—110.

② Robin George Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), 117—119.

的总体活动的想象体验，因为画家之前已经把它放在了那里。……因此，一个真正的艺术作品是一种总体活动，欣赏它的人通过使用他的想象来理解或者意识到这个活动。……通过为我们自己创造一种想象或者活动，我们表达自己的情感；而这是我们所说的艺术。[1]

彼得·琼斯（Peter Jones）强调了组成艺术本质的表达的语言学性质。据他所述，柯林伍德

为启发性地解释艺术品作为一种意图客体的本体论地位提供了材料。思想的意图客体只能够通过描述而被个体化，人们在这些描述下以更加一般性的方式思考这个客体，而根据柯林伍德的观点，意识的意图客体只能够通过它的表达而被个体化；或者又说，我们只能通过语言来意识到我们的直接状态，语言在其原始的表达形式中是艺术。正是因为人类对其状态的知识取决于这些表达的行为，柯林伍德才提出“他的世界是他的语言”。[2]

因此，我们就非常接近柯林伍德对自己版本的表达论的总结，这个表达论与克罗齐的相似，凸显了表达性诗性语言的角色，并因此给出了对浪漫美学主义的新阐释，所通过的是融合（感知）形式主义和人类理解世界的努力的语境性展现，而这种人类努力则主要是通过想象和语言的有意识表达性的力量。首先，柯林伍德强调了语言也是一种活动，即表达的活动：

语言带着想象进入了存在，作为意识层面体验的一个特征。正是在这里它获得了最初的特点，无论它在适应思想的要求时……怎么被修改，也不会完全失去这些特点。在原初或天生的状态中，语言是想象的或者表达的。说它是想象的，是描述它是什么；说它是表达的，则是描述它做什么。它是一种想象活动，其功能是表达情感。[3]

在这里，象征是在其思想的、传统的意义上被理解的，对立于语言的表达的、原始的、激发的和整体论的阶段，而想象性的表达属于语言：

---

① Robin George Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), 142—151.

② Jones, 56.

③ Collingwood, 225.

> 因此想象体验通过无限的折射、反射、凝聚和分散，为自身创造了无限的情感，为了它们的表达，这些情感要求在语言表述中有一种无限的微妙性，这个语言是由想象体验在表达这些情感时所创造的。……那么，当我们说艺术家是为至今尚未表达的情感而寻找表达的时候，我们的意思是什么？我们的意思是，属于意识层面的情感拥有双重的本质："物质的"和"形式的"。在物质方面，它是某种心理情感群；在形式上，它是一种有意识的情感。[1]

后来，他关注了语言作为表达的起源和媒介的问题：

> 我们一直用"语言"这个词来指任何一种受控的和表达的身体活动，无论这涉及了身体的哪一个部分。……有声语言因此只是许多可能序列的语言中的一个而已。其中任何一个都有可能被某个特定的文明发展为一种高度组织化的情感表达形式。……言语毕竟只是一个身势系统，拥有着一种独特性，即每个身势都产出一个有特点的声音，从而能够通过耳朵以及眼睛被感知。[2]

从这些前提中，即从整体论式的人类情感自我表达中，展现了视觉艺术即正统的美学艺术的相对无关性：

> 写下来的或印出来的书，仅仅是一系列的提示而已，如拜占庭音乐的纽姆符号一样晦涩难懂，读者因此就自己从中琢磨出本身就具有表达能力的言语—身势（speech-gestures）。所有不同的语言都有这种与身势的关系。绘画的艺术与绘画中的手势的表达性和看画者赖以欣赏画的"触觉价值"的想象身势的表达性紧紧地绑在一……每种语言都以这个方式作为一种特殊形式的身势，而在这个意义上，可以说舞蹈是一切语言之母。[3]

因此，组成语言（实际上是组成表达）基础的原初——身势的情景，是自律论和语境论在柯林伍德艺术理论中合流的最具说服力的例子，这种情景最好地体现在了特定形式的艺术中，也就是舞蹈中。一方面，表达是一种意图性的行为，它属于想象，作为情感的自我表达和澄清而存在，所通过的是

---

① Collingwood，238.

② Collingwood，241－242.

③ Collingwood，243－244.

语言的整体论式或诗性的层面，这在单个的传达渠道中包含了其相关联的言语和非言语的手段。在创造与接收的艺术过程中，这种表达获得了一种美学情感的地位，因而获得了自律性和自足性的地位。然而，如果舞蹈因其整体论的本质而注定是所有语言的祖先，那么这个语言就在文化上被深刻地加以了编码，而且只能通过这种语境情景而被受众所理解或者想象性地再创造。

柯林伍德的书的最后一部分处理了艺术作为语言的定义，并提供了一个理论的框架。因此，在部分总结真正的艺术史表达的和想象的之后，他提出："我们能够回答这个问题：如果艺术有表达和想象这两种特点，那么它必须是什么？答案是：'艺术必须是语言'。"①

在我看来，这是一个与浪漫主义理论充分合流的美学理论。在这些浪漫主义理论中，值得注意的是想象或者想象体验所被赋予的重要角色；次于前者但又与其紧密相关的，是艺术在表达能力或者诗性能力方面与语言的同一。语言本身是艺术的观点让人们想起了浪漫主义在哲学与艺术之间的跨越。一方面，艺术品（基本上是情感的语言性表达和有意识表达）通过其自律性和自律性而指向了人类体验的某些一般意指；另一方面，表达性语言有一种认识论的功能，因为意识的本身就是一种语言行为，或者这种行为的效应：

> 生成艺术体验的活动是意识的活动。……在想象体验的层面，心理层面的原情感（crude emotion）被转换为理想化的情感（idealized emotion），或者所谓的美学情感，它因此不是先于其表达的情感，而是表达某个情感的体验的情感性前提，作为情感在被表达的过程中所得到的一种新的色彩。相似的，某个确定的情感所赖以存在的精神—心理活动被转化为有机体的一种受控的活动，受到控制它的意识的主导，而且这种情感是语言或者艺术。……美的体验，或者艺术体验，是表达一个人情感的体验；而且，表达它们的是被一般性地称为语言或艺术的整体的想象活动（此处加以强调）。②

最后一个有说服力的表达论的例子将语言的概念加以了扩展，并在这个

① Collingwood，273.

② Collingwood，273－275.

广阔的概念中将艺术作品视为语言的例子，这就是由苏珊·朗格（Susanne Langer）所发展出来的表达论，她的理论也被认为属于严格意义上的符号学研究。她的方法深受恩斯特·卡西尔及其《象征形式的哲学》(*Philosophy of Symbolic Forms*，1923—1929）一书的影响。作为一个新康德式的哲学家，卡西尔认为一个人不可能超越现象并获致事物的本身。所以，语言作为象征系统的基础，以显著的方式决定了我们周围世界的样子。因此，伟大的象征系统或者象征形式，比如神话、语言、艺术、科学和宗教，构建了现实的模型，因为后者并非现成的世界。在《人论》(*An Essay on Man*，1944）一书中，卡西尔认为通往人类本质的线索是象征。他的观点能让人想起克罗齐和柯林伍德的已被引用的观点，而这些观点又能回溯到浪漫主义中，所关于的是语言的表达性即诗性的基础：

> 我们可以纠正并扩大古典的人类定义。尽管现代非理性主义如何努力，人类作为理性的动物（animal rationale）的这个定义并没有失去它的力量。理性的确是所有人类活动的一个内在特征。神话本身不仅仅是一堆粗糙的迷信或者粗俗的幻象。它并非纯粹的混乱，因为它拥有一种系统性或者概念性的形式。……语言经常被等同为理性，或者理性的真正源头。但是很容易看到，这个定义并没有覆盖整个领域。它是一种以偏概全（pars pro toto）；它为我们提供了一个部分，以代整体。因为与概念性语言同列的有情感性语言。与逻辑语言或科学语言同列的有诗性想象的语言。语言首先并不表达思想或观念，而是感受和情感。……将人定义为理性动物的伟大思想家们并不是经验主义者，也从不想要给出关于人类本质的经验性解释。他们通过这个定义所表达的反而是一种重要的道德必要。理性是这样一个术语，用它来理解人类文化生活的形式的全部丰富性和所有的种类是非常不充分的。但所有这些形式都是象征性的形式。因此，我们不把人定义为理性的动物，而应该将他定义为象征的动物（或译符号的动物，animal symbolicum）。通过这样做，我们能能够指出他的特异之处，而且我们能理解通往人的新路——通过文明的路（原文强调）。[①]

① Ernst Cassirer, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture* (New Haven, CT: Yale University Press, 1972; original edition, 1944), 25-26.

朗格遵循了卡西尔的理论，在其开创性的重要作品《哲学新解》(*Philosophy in a New Key*，1942）中将人类视为使用象征符号的动物。她发展出了一个原创的艺术理论，基本上被认为是一种表达论，关注艺术作为意义被体现的象征形式的本质。该理论在此处所提到的主要方面，指向艺术品作为感受的象征和美的象征的问题，即艺术作为表达的被体现的维度，亦即表达性，后者是基于所谓的话语形式和呈现形式之间的本质差异。我将从后面一个话题开始论述。

在该书的与书名同名的章节“哲学新解”中，朗格提出了两种象征主义，“话语性”与“呈现性”。第一种最好地体现于言语象征主义，并被其完全覆盖，它是概念性语言，拥有线性的、离散的、连续的序列，以及字面的意义，其本质是“话语性”：

> 然而，实际上，所有语言都有一种形式，要求我们将我们的观念有间隔地成行展开，尽管它们的对象存在于彼此之中，就像实际上层叠穿戴的衣物必须在晾衣绳上并列成行一样。言语象征主义的这个特质被称为话语性（discursiveness）：因为它，只有能够被排入这种特殊序列的思想才能被最终说出来；任何一个不适于此种“投射”的挂念都是不可言喻的，不能通过词语的手段来传达。这就是为什么推理的法则，我们关于准确表达的最清晰的构思，有时候被称作“话语性思想的法则。”[1]

她认为决定性地体现了言语或话语性象征主义的三个特征是词汇和句法，词典的可能性即定义词语意义的能力，以及它的一般指涉。[2]

在这个话语性象征主义描述的底层有着所谓的“真理—范式”，根据这个范式，真理只有以字面的方式被构思。这个假设有两个推理结果：第一，语言和思考是相互依赖的（理性话语是话语性思考的言语表达）；第二，“不可说”的领域以及“不可想”的领域展开于话语性语言以及话语性思考的界限之外。因此，那些不能够被言语表述的体验必须作为内在的效应，并因此是无意义的。然而，正如朗格所强调的一样，我认为人类体验的领域比一般

---

① Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1951), 77.

② Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1951), 87.

意义上的概念甚或词语以命题的方式所能表述的要广得多。实际上，话语性思想和它的言语对应，话语性象征主义，不足以表述无限的而又被清晰地感受到的情感状态，这些状态需要被表达，需要能够被我们自身和我们的环境所理解。所以，话语性的界限并不反映人类构建感知体验的能力的界限。正是在这里，朗格引入了由艺术品及它们的格式塔（Gestalten）所体现的呈现性象征主义：

> 视觉形式——线条、色彩、比例等——就像词语一样能够进行表述（articulation），即复杂组合。但是支配这种表述的法则完全不同于支配语言的句法。最根本的一个差异是视觉形式不是话语性的（visual forms are not discursive）。它们并不连续地而是同时地呈现它们的成分，所以决定一个视觉结构的关系是在视觉的单次活动中被把握的（原文强调）。①

艺术品是呈现性形式的典型范例，并等同于情感的象征符号，呈现出一种自足总体的特点，与浪漫主义甚为相近。呈现性形式以一种同时的内在的结构安排而出现，因此，它们的意义就源自于含义与可感知形式的一种有机且非任意的融合。此外可以说，意义是被体现的，或者是情感与形式的一种内在融合；因而，呈现性的象征符号不是一般性的描述，而是感受的类型，后者并不直接表达所体验的情感，而是作为对我们情感本质的一种美学阐述。在这个方面，艺术品作为格式塔（Gestalt），是呈现性象征主义的典范，它们像浪漫主义象征符号一样，既是有意义的人类体验的框架，又是美学客体。在“表达性”一章中，朗格在被浪漫主义理论源头所认同的意义上将艺术作品定义为了象征：

> 一个艺术作品是单独的不可分割的象征……尽管它是一个被高度清楚地表现了的象征；像话语一样（也可以被视为单一的象征形式），它不是复合的，能够被分析称更加初级的象征——句子、从句、短语、词语，甚至词语的分开表意的部分：词根、前缀、后缀等；根据众所周知的“语言的规则”而选择、安排，并可以改变顺序。因为语言，不论是口语还是书面语，都是一种象征体系，是象

---

① Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1951), 86.

> 征符号的系统；一个艺术品总是一种主要象征。事实上，它可以被分析，因为它的表达可以被追踪，而它的各个元素也是被区分开的；但是它永远不能通过元素整合的过程来构建，因为在它之外不存在这样的元素。它们只发生于总体的形式之内。[①]

后来，她在《艺术问题》（*Problems of Art*，1957）中补充道：

> 艺术品是通过感官或想象为我们的感知而创造的表达性形式，而它所表达的是人类的感受。“感受”一词在这里必须要广义地理解，它的意思是能被感受到的一切（everything that can be felt），从身体感觉、痛和舒适、兴奋和沉静到最复杂的情感、思想张力，或者有意识的人的稳定的感觉状态。在说艺术品是什么的时候，我刚刚用了“形式”“表达性”和“创造”，这些是关键词。[②]

因此，朗格的理论是艺术表达论的一个变体，因为它主张艺术的本质是表达情感；或者如她所说的，是“感受的生命”[③]。然而，宣称感受或情感不是一种无媒介的现象而是通过名为形式或格式塔的内在框架而实现的，这也就包含了一种美学理论。因此，她在强调与直觉和想象有本质关联的表达元素时对克罗齐和柯林伍德的参考就显得很有趣：

> 是卡西尔在其伟大的《象征形式的哲学》中提供了研究直觉的基础；而且在研究各个层级不同种类象征的功能时，人们发现它们不仅超越了一种直觉、个体的体验想象、可理解的形式、这个（this）东西、这个（this）事件等（呼应克罗齐的概念），也超越了其他的种类。形式的所有认知都是直觉性的；总体格式塔中的所有相关性—差异性、一致、形式的对应、对比与整合——都只能通过直接的洞见即直觉而被知晓。不仅是形式，而且形式的要旨，或重要性，都是被直觉性地看待（因此它有时被说成“感觉”），或者根本不被直觉性地看待；这就是基本的象征性价值，它先于言语意义并为其做准备。[④]

---

① Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), 369.

② Langer, *Problems of Art*, 15.

③ Langer, *Feeling and Form*, 372.

④ Langer, *Feeling and Form*, 378.

这个片段将我们带回到了话语性形式与呈现性形式相对立的观念，后者也包含艺术品。言语象征与非言语象征之间的对立，也出现在将视觉艺术品视为代表性的呈现性象征或美的格式塔的观点中：

> 现在来看看我们最熟悉的非话语性象征——图画。像语言一样，它由代表客体中各种对应成分的要素组成，但这些要素不是带有独立意义的单位。组成一幅画像、照片等的光与影的区域，本身是没有意义的。……它们的不可描述的组合形状，传递了一个总体的图景，其中可以名状的特征能够被指出……呈现给我们感官的象征材料、格式塔或者基本的感知形式，邀请着我们将此纯粹印象的喧闹解释到属于“呈现”序列的事物的世界中。[1]

在这个方面众所公认的是，根据朗格所述，尽管象征主义暗示着一个事物必须与其象征的东西在结构上相似，艺术却享有一种特殊的权力，即它是一种不同的语言的象征性媒介。很明显，它将美限制为体现非言语艺术的特点的形式的即感知的特性。然而，我认为表达性的概念仅仅和语言的话语观相对立；换句话说，呈现性形式仅仅和语言的命题层面相对立，并与意义的话语/字面模型相对立。相反，感受的象征性表达也包含文学的形式，由诗性语言表达的想象的形式，这是一个始自浪漫主义的重要话题。

比如，在《情感与形式》（应该译为《感受与形式》）中关于“生成”的一章，朗格区分了“什么”与“如何”，并强调诗歌也创造意义被体现的非话语性的象征形式：

> 如果……我们对诗歌提出我对其他艺术所提出过的同样的问题，那么答案则正好类似于对绘画、音乐或舞蹈的问题的答案。诗人用话语来创造一种幻象，一种纯粹的外表，它是一种非话语性的象征形式。通过此形式所表达的感受既不是他的，也不是他的主人公的，也不是我们的。它是此象征的意义。[2]

值得记住的是，朗格回到了这样的观点上，即艺术品是可以通过感官和（and）想象而被感知的，这个事实指向了一个广义的美的概念，包含了两种意义上的内在框架，即感官因素的框架和意义的框架。她对表达性形式的

---

① Langer, *Philosophy in a New Key*, 87—90.

② Langer, *Feeling and Form*, 211.

描述再现了浪漫主义的象征观："表达性形式是任何一个可感知的或可想象的整体，它展现了整体中的部分、点甚至特性或方面的关系，因而它可以被认为代表了某个另外的整体，其元素有着类似的关系。"①

在这种情况下，有意义的情感不是被视为接收者的一种纯粹的心理状态，而且它不能被约减为与拟人特性的某些类比，它应该被视为属于非命题性的人类话语的层面，基于人类体验的一致的形式。语言因此有了一个被体现的方面，因为它包含了意义的非命题性结构，源自于并关联到人类身体与其环境的契合。马克·约翰逊在其关于意义和理性的非客观主义理论中，延续了这个假设。根据约翰逊所述：

> （1）自然语言中的意义始于比喻性多价性的类型，它们不能被典型地约减为一组字面（literal）的概念和命题（propositions）。（2）这些类型和它们的关联是被体现的，而且不能被约减为一组字面（literal）的概念和命题（propositions）。换句话说，意义典型地包含了非字面的（比喻性）认知结构，这些结构被不可约减地与客观主义语言学专门研究的概念或命题的内容连接在了一起（原文强调）。②

约翰逊总结道，谈论话语的概念性/命题性内容是可以的，"但仅仅是因为我们意识到这个命题性内容只有通过源于我们身体经验的非命题性图式结构的复杂网络才有可能"③。这个方法解释了意义通过图式结构的出现和限制，而且用约翰逊的话说，它尝试"将语言学（linguistic）意义理解为更广泛的一般有意义性（meaningfulness in general）概念的一个特例……厘清大量的结构是如何出现于我们的身体经验中，而且提供了对我们来说有意义的并影响了我们的推理的类型"（原文强调）④。

这个非客观主义的意义观，由约翰逊追溯到了康德的想象理论（参看第二部分），它对朗格在话语性象征和呈现性象征之间所提出的区分是有效的，因为它揭示了真正的语言学领域中含义与感官之间无处不在的联系。在想象形式的情况下，即语言的非话语性方面，主要是隐喻和象征中（浪漫主义意

---

① Langer, *Problems of Art*, 20.

② Johnson, *The Body in the Mind*, 5.

③ Johnson, *The Body in the Mind*, 5.

④ Johnson, *The Body in the Mind*, 18.

义上的)："一个逻辑的时刻，如果人们倾向于此的话，言语时刻和非言语时刻合作于其中。"(原文强调)[①] 利科补充道：

> 这三个特征——含义和感官的融合，成为"东西"的语言的密度，由这种非指涉性的语言所表述的体验的真实性——能够用图像可触知性（icon palpability）的概念来总结……正如拜占庭宗教的图像一样，言语图像存在于含义与可感知之间的融合。类似于雕塑，它也是语言一旦被剥去其指涉功能并被约减为其晦涩外表时所成为的那种硬物质。最后，它呈现了一种完全内在于其自身的体验。[②]

朗格的作品中有许多的例子，证实了这种通过非言语诗性格式塔的方式对意义的非命题性的表达，即呈现性的表达，后者包含了超越感官感知维度的想象性的维度。我将仅仅引用其中的几个。比如：

> ……严格的意义上，戏剧不是"文学"，而是一种诗性艺术，因为它创造了所有诗歌的基础幻象——虚拟的历史。它的本质是人类生命的一个影像——目的，手段，收获与失去，成就，衰落与死亡。……不是完成的现实，或"事件"，而是人类直接的、可见的回应，让它与生命相似。[③]

同样的，在说到喜剧的时候，朗格揭示了戏剧形式的被体现的意义，她说道：

> 真正的喜剧在观众中树立了一种普遍的兴奋感，因为它呈现了"生动性"的真正影像，而且其感知是令人兴奋的。……生命的幻象，舞台—生命，有一种感受节奏传递给了我们，不是通过分离陆续的刺激，而是通过我们对其整个格式塔移向其未来的整个世界的感知。[④]

相反，悲剧作为一个艺术象征或一个整体：

> ……展现了自我实现的节奏。……也就是悲剧节奏。悲剧是一

---

① Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 208.
② Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 209.
③ Langer, *Feeling and Form*, 306.
④ Langer, *Feeling and Form*, 348.

> 种韵律性的形式。它的危机一直都是朝着绝对结尾的转向。这种形式反映了个人生命的基本结构，此外就是当生命被视为一个整体时的感受的基本结构。[①]

因此，话语性象征与呈现性象征之间的对立似乎将关于美的讨论约减为感知性的格式塔，即视觉艺术品和音乐艺术品。然而，正如我所展示的，朗格延续了植根于浪漫主义理论的思路，它将表达特性作为美的特性来加以关注，所用的是一个广义的美的概念，融合了自律论的方法，即形式主义的方法以及语境主义的方法，即通过语言表达人类体验的方法。在这个方面，这种对立仅仅只能存在于命题性和非命题性的想象性的语言形式之间，可见于朗格自己对诗性创造或诗性产制的描述，该描述乃是基于诗歌与神话的对等：

> 诗歌在本质上与神话相同……那是因为尽管诗歌是想象的语言……在理想情况下，诗应该是神话性的创造，是想象性的，幻想性的，音乐性的……使用诗性语言的目的是要让读者意识到体验的特性。……现在我主张……诗歌根本不是真正的话语，而是幻象"体验"的创造，或者是一部虚拟的历史，并借由话语性语言的手段。……存在于感官和质性之上的，是这样的一个主要的质性工具，是这样的一个为创造体验的影像的工具……。但是一部虚拟历史的创造是穿过所有文学的原则：生成的原则。[②]

与浪漫主义理论的最后一种亲属关系是作为表达性形式的诗歌、雕塑、绘画与建筑之间的相似关系，看待这种关系是通过张力与分解，平衡与不对称，这些都体现了音乐创造或表达意义的方式特征。

---

① Langer, *Feeling and Form*, 351.

② Langer, *Problems of Art*, 250-253.

第十三章　暗含的制度论审美维度：朝向体现

我们已经提到了制度论，并将其描述为发展于后现代主义思潮下的语境主义批评的强有力的例子（参见前文，第一与第二部分）。“后现代主义”在本书中被用作一个总称，指代导致1960年以后艺术理论中自律论和语境论相争的各种理论趋向，这些争论在倾向于反对自律论的同时，基本上主张艺术和作为艺术本质定义的美之间的分离，并因此推出一种语境主义的理论方法。

如前文所述，主要版本的制度论是由乔治·迪基和亚瑟·丹托所发展的。然而，他们的理论之间的差异是巨大的，而且多年来二者都声称他们被误解了，他们的论点也被扭曲了。然而，这种争论超出了本书的目的范围。不过一开始就应该注意的是，迪基与丹托二人都是分析美学的杰出代表，而且制度论作为后者不可或缺的组成部分和内在发展，基本上脱离了传统美学的推测性的模型，主要不再沉迷于本质主义和唯心主义。理查德·舒斯特曼将分析美学的主要立场总结如下：

> （首先，）分析美学是20世纪分析哲学的一个结果，特别是那种意欲澄清某些话语领域所使用的模糊的问题概念的分析。……因为美学概念看似是最模糊的，这第二种形式的分析就主导了分析美学……
>
> 第二，这个方法仅仅能……通过它所尖锐反对并成功反叛了的美学理论的背景来理解。这样的一个理论具有高度的先验主义和唯心主义的论调，而且主要受到克罗齐浪漫唯心主义美学的主导，带有一种消除区分的本质主义，即所有艺术仅仅是表达，而且在不同表达之间没有什么本质的种类区分（比如体裁）可做，所有表达都是完全独特的……
>
> 然而，我考虑的第三点应该被加以强调，因为它与制度论后来的发展而且主要是与丹托的一般观点高度相关……如果分析美学通

过挑战浪漫本质主义和表达主义而发展了的话，那么它就没有完全脱离浪漫主义的原则，比如艺术作品的独特性、无必要性和自律性。[①]

这种美学的一个主要方面是有关艺术和追求清晰的反本质主义。后者可以通过研究艺术品本身而获得。对艺术品独特性的这种专注有一个有趣的结果，因为如果"必须要做一个逻辑性的结论，那么在这样的具体主义反本质主义和分析家曾那么鄙视的克罗齐式本质主义之间就没有多大的差异。二者都认为独特性是艺术品的一个基本属性"[②]。根据舒斯特曼所述，分析美学的另外一个决定性的方面是：

（它）典型地将自身视为一种本质上属于第二序列的学科，参与到解释和批判式地改进艺术概念与艺术批评中。它既不冒昧提出关于艺术应该是什么的新宣言，也不提出关于艺术应该如何被评估的革命性标准。它反而是想出了一个关于艺术与批评的原则的更加具有逻辑性和系统性的解释，这实际上反映在了优秀批评家的实践之中。而因为这种实践明显是言语性的，这就完美地适合美学对语言的特别关注。[③]

我认为，这个方面展示了与浪漫主义遗产的一种意外的联系，正如舒斯特曼所评论的，"第二序列的分析方法必须要等到它在学术性的艺术批评中找到科学的美学对等物。文学批评似乎代表了此类'科学'批评原则最发达的部分，也毫无意外地代表了最常密切关注它的分析美学家"（此处加以强调）[④]。

分析美学的另外一个特征是它对艺术的专注，即文化的语境，而不是自然美，这点明显体现在迪基与丹托的论述中。分析美学规避评估的倾向，主要体现了迪基的艺术制度性定义的特点，它仅仅是在分类的意义上定义了艺术品。在另一方面，分析美学的另一个显著的特征预示了制度论真正的美学转向，这就是体现于"它对艺术社会性补充的语境的忽略"[⑤] 的某种自律论

① Shusterman，4－6.
② Shusterman，6.
③ Shusterman，7.
④ Shusterman，7
⑤ Shusterman，10.

偏见。这个矛盾的方面在丹托的情况中完全相关，他在将自己视为公开的黑格尔式哲学家的同时，强调了艺术的历时性，即语境性。然而，正如舒斯特曼所特别指出的，“必须要强调，丹托（以及一般的分析美学）认为艺术的历史是自律的，相对孤立于历史的社会经济因素和斗争”[①]。因此，与现代主义的理论构建不同，分析美学变得越来越关涉语境主义形式的批评，比如历史主义、解释学、结构主义和后结构主义、结构主义和女性主义方法。

关于制度论，从一开始丹托和迪基就转换了焦点，将它对共有的表现出来的特质即美学特质或自律论特质，替换为关系性或语境性的特质，把艺术品放在了文化空间和历史语境中。然而分析美学不能也从现代主义的视角来看，此外也不能放在新康德主义的名头之下。

尼古拉斯·沃特斯托夫通过回到一个更古老的观点而开始了自己的文章《分析与浪漫主义以后的艺术哲学》（第二部分有讨论）：“在理查德·罗狄（Richard Rorty）过去十年左右的许多作品中，他详细地解释了这个论题，即分析哲学在它还只是一场运动而不仅是一种风格的时候，是新康德主义的一个版本。”[②] 在指出康德与分析哲学家在基本的认识论专注方面的一些明确的相似和差异之后，沃特斯托夫补充道：

> 关于康德部分的这些观点包含并产生了深刻的矛盾。分析哲学家们对这些矛盾是十分清楚的。相应的，他们尽了最大的可能与康德的专注保持距离。他们直接就回避了我们人类能够用可替换的概念图式来思考的程度问题——仅仅坚持任何切实可行的概念图式将会满足逻辑的法则。
>
> 如此否决了康德的关注之后，哲学家们还能做些什么呢？哲学家们将仅仅关注我们概念图式的内在（internal）必要因素——关注概念之间所成立的必要关系。他们将分析（analyse）概念。哲学将是概念的分析学（Analytic of Concepts）。[③]

在艺术哲学的领域，从概念分析的基本要求中出现了两个主要的策略。第一个策略属于门罗·比尔兹利，他认为哲学性美学处理的是有关意义的问题和批判性论断的真理，并因此去除了来自艺术现象和美学现象的讨论。第

① Shusterman，11.

② Wolterstorff，“Philosophy of Art”，32.

③ Wolterstorff，“Philosophy of Art”，34.

二个策略扩大了语言的概念，并将艺术品作为语言的例子。然而，沃特斯托夫所展现的最有趣的一个方面是：

> ……艺术的分析哲学在多数情况下是一种浪漫主义艺术哲学。在比尔兹利的情况中，很容易看出原因：比尔兹利将批评的语言作为他的“分析”任务的对象，而批评的本身在本世纪开始的部分主要就被视为一种浪漫主义批评。但是对那些并不采用“比尔兹利式”方法的人们来说，情况也是如此。在本世纪大多数时间里，我们思考艺术的方式受到了浪漫主义意识形态的塑造。①

他的论点是基于托多罗夫的《象征理论》一书，这本书基本关注于象征在浪漫主义理论中的中心性，这连接了符号学和美学。源自托多罗夫方法的结论，用沃特斯托夫的话来说就是“这两个浪漫主义的主题——创作作为自我表达和艺术作品作为自律体——也是艺术的分析哲学的伟大主题”②。

我基本认同浪漫主义遗产在连接现代主义和20世纪60年代之后的理论方面所扮演的角色，尽管这些理论有着公开的反美学的偏见。然而，我坚持认为，上述的（参见第二部分）浪漫主义理论在广泛的非纯粹形式美学主义思想的意义上提供了自律论和语境论的一次融合，正如“意义之体现”这一原则所示。美的这个暗含的维度正是我将要从制度论的角度进一步加以探讨的对象，而制度论基本上是将艺术品的艺术地位与美分开对待的。

首先我将在之前参考丹托理论（参见第一和第二部分）的基础上进行扩展，同时指出两个相互交织的方面，即艺术作为体现了自身意义的象征性形式的定义，以及该定义的黑格尔式基础。后者比人们一般想象的要更有关联性，并且我将指出，它通过许多方式提供了与德国唯心主义哲学内在关联的理论基础，而浪漫主义者与黑格尔都属于此哲学。鉴于本讨论并不是为了彻底分析丹托的丰富理论的整体，我将仅仅寻求关于美的问题的一些连贯之处。斯蒂芬·戴维斯在他的《艺术的定义》（*Definitions of Art*）一书中，将丹托的立场总结如下：

> 丹托（似乎）综合了两个不同的问题：（a）某件物品是如何配得上其所被赋予的艺术地位的；（b）拥有艺术地位的作品是如何

---

① Wolterstorff, “Philosophy of Art”, 39.

② Wolterstorff, “Philosophy of Art”, 40.

> 值得以一种其难以辨别的相似的"未变形的"对等物所不能享有的方式来被欣赏和理解的。我发现（a）可能是反制度性的，前提是它暗示了地位赋予是一种不必要的形式做法；而且真正使得某物成为艺术作品的是它所拥有的美学特性，这些特性存在于它得到艺术世界的认可"之前"，存在于它被作为艺术品而接受洗礼"之前"。而（b）则不是关于一个东西是如何成为艺术品的，相反，它是关于此物作为艺术品如何影响它的美学/艺术特质。……虽然丹托有时宣称处理的是（a），毫无疑问的是（b）才是他所集中关注的问题（此处加以强调）。[①]

因此，在考虑到他与迪基的一致的同时，即人工制品是通过它在艺术世界制度中的位置而成为艺术品的。丹托在他的《平凡的变形》中提出，艺术作品不同于"纯粹真正的事物"[②]，也不同于"纯粹的表征"[③]。这些区分与美学问题高度相关，因为客体的这些范畴展现了美的特征，即感知的特征，有美学益处，但仍然不能仅仅通过传统艺术理论所确立的这个标准而被认同为艺术品。艺术品与它们的非艺术性的对等物极为相似，难以辨别，这个事实可以被认为在感知特性名头之下关系到模仿的问题（可参考宙克西斯的鸟），也关系到美的问题。早在 1964 年，丹托就在他的开创性的文章《艺术世界》（"The Artworld"）中揭示了两个明显二分性的方面，其后多年间也一直重述着这两个方面：首先，对艺术的艺术/美的即感知的特性的深度关注；其次，"将某物视为艺术需要某种眼睛所看不见的食物——一种艺术理论的气氛，一种艺术史的知识：一个艺术世界"[④]。他为第一个情形描述了艺术品，比如：

> 因此罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）画出了连环漫画框，尽管有 10 到 12 英尺高。这些是日常小报的一般连环画向庞大规模的适度忠实的投射，但正是这个规模有价值。技艺娴熟的雕刻师能够在钉头上刻出《圣母和掌玺官罗兰》（*The Virgin and the Chancellor Rollin*），而且对于视力敏锐的人来说还是能辨认的，

① Davies, 82.
② Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, 1—32.
③ Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, 136—164.
④ Arthur C. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 580.

但是用类似的规模去雕刻巴尼特·纽曼的作品，则会是一个斑点，随着减小而消失。利希滕斯坦的照片（*photograph*）与来自《史蒂夫·坎扬》（*Steve Canyon*）的相似漫画框的照片是难以辨别的；然而这个照片没能捕捉到规模，因此和波提且利（Botticelli）的黑白雕刻一样都是不精确的复制品，规模在这里是不可或缺的，而颜色在那里是不可或缺的。那么，利希滕斯坦的就不是模仿，而是新的实体（new entities），就像蛾螺一样。①

第二个案例就是沃霍尔的布里洛盒子，根据丹托的历史主义概念，它也标志着“艺术的终结”。布里洛盒子让他得出结论，“最终区分了布里洛盒子和包含布里洛盒子的艺术作品的，就是一种艺术理论。是这个理论将上升到了艺术的世界，并使它不会坠为其本身就是的真正物体［在“是”（*is*）的意义上，而不是在艺术身份确立的意义上］”②。

因此，艺术品获得了其真正地对等物并不体现的美的特质，这些特质因为某种原因而不能通过感知的方式辨别。比如，杜尚的《泉》作为一个真正的物体，与工业瓷厂（porcelainerie）的大多数产品有着同样的特质；而它作为艺术品，则拥有与米开朗基罗（Michelangelo）的《朱利安墓》（*Julian Tomb*）和切利尼（Cellini）的《伟大的珀耳修斯》（*Great Perseus*）同样的美的特质或感知特质。③ 丹托的结论是：

一件艺术作品有许多特性，它们实际上完全不同于那些属于物体的无法从物质上辨别而本身又不是艺术品的特性。而这些特性中的一部分完全有可能是美学特性，或者人们能够通过审美而体验或发现“有价值”的特性。但是为了以审美的方式来回应这些特性，人们必须首先要知道，该物体是一件艺术品，因而在对身份差异进行不同的回应成为可能之前，在什么是艺术和什么不是艺术之间的区分是被假定存在的。④

丹托对艺术世界的重访定义（1992）在《艺术与意义》（2000）中再次被重复，在简要提及此定义之后，我将进一步地尝试解释他研究美的方法。

---

① Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 574.

② Arthur C. Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 581.

③ Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, 94.

④ Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, 94.

在这些时间跨度为三十多年的定义变体中，出现了一些恒量，在我看来是高度相关的，因为它们连接了制度观与丹托哲学的黑格尔式基础（体现于自1998年发表的文章中），同时与浪漫主义者所做的一样，这个连接通过象征符号揭示了美学与符号学之间的哲学交叉。因此，在“重访艺术世界”这一章，丹托提出：

> 在我《平凡的变形》一书中所出现的论题是艺术作品是象征表达，因为它们体现了自己的意义。批评的任务是要辨识出这些意义，并且解释它们的体现模式。这样理解的话，批评就是理性的话语，参与这种话语就确定了艺术制度论的艺术世界：将某物视为艺术就是准备通过表达什么意思和如何表达意思来对它进行阐释。……就在它们作为象征的本质中，存在着一个传达系统，以及所暗示的艺术品受众，我们能够将此受众视为世界的艺术世界，因为它的成员精通理性的话语，它们将此作品组成为一个艺术品，并将其组成为本真的艺术品（此处加以强调）。[①]

我认为，这个方法与美有着很大的关系，尽管如本书通篇所述，这是从广义的角度而非狭义形式主义的角度来看的；而且，浪漫主义的遗产凸显于将艺术品定义为一种作为结构（as-structure）即象征性和隐喻性的表达的篇章之中。在这里，感知的或纯粹形式的美学特性被替换为涉及人类理解力的想象性结构的更广泛的美学问题，从而也被替换为语言的美学理解，指向无法归类于既存规则下的各种用法。《平凡的变形》的结尾部分阐明了关于隐喻的理论角色和意义体现的这一点：

> 那么，艺术中有趣而且重要的就是艺术家所拥有的自发的能力，这种能力使得我们能够以他看世界的方式来看世界——不仅仅是这样的一种世界，好像画作是通向它的一扇窗户一样，而是由艺术家所给出的世界。最终，我们不会像从锁孔偷窥的窥阴癖者那样来看坐在岩石上的裸体女人。我们是带着爱，通过一种神秘地嵌在艺术品中的表征，来看这个女人。我们不像伦勃朗那样看她，因为他仅仅是带着爱去看的。艺术品的伟大是艺术品所实现的表征的伟大。……布里洛盒子进入艺术世界，首先看起来似乎带着与斯特劳

① Danto, *Beyond the Brillo Box*, 41.

斯歌剧中即兴喜剧（commedia dell'arte）角色带到阿里阿德涅之岛的同样的主音不协调。它似乎提出了革命性的而且荒诞的要求，并不是要推翻艺术品的社会，而是要被赋予其中，要求与高尚的事物地位平等。恍惚间，我们觉得艺术世界允许了这种要求的话肯定会降尊；如此低俗的一个物体竟然会因为被艺术世界接受而被美化，这似乎不可能。但是后来我们认识到，我们已经混淆了艺术品——“布里洛盒子”——与它在商业现实中的粗俗对等物。作品通过提出一个俗气的隐喻而澄清了它作为艺术品的宣称：作为艺术作品的布里洛盒子。而最终，平凡物的转型并没有改变艺术世界里任何东西。它仅仅给意识带来了艺术的结构，这必然要求在该隐喻成为可能之前有某种历史性发展。……但我是作为哲学家来说的，将此姿态理解为一种哲学的行为。作为一件艺术作品，布里洛盒子所做到的不仅是坚持它是出人意料的隐喻特征下的一个布里洛盒子。它做到了所有艺术作品都始终做的事情——外化了一种看待世界的方式，表达了一个文化阶段的内在方面，将自身作为捕捉我们人类意识的一面镜子（此处加以强调）。[1]

在这个段落中，隐喻及其创造意义的方式与康德式美学观念以及象征呈现之间有着令人信服的相似之处，后者由浪漫主义者所发展，遵循了歌德早期的杰出洞见。这个思路我也在美学主义思想的名下作了描述，它被隐喻理论的当代发展所延续。这些观点与浪漫主义研究隐喻和象征的方法有着深刻的关联，正如约翰逊所强调的，根据这些观点，隐喻是一种：

被体现了的象征结构……它被视为无处不在的理解模式，我们通过它来投射来自某个体验领域的类型，从而构建另一个不同种类的领域。这样看来，隐喻不仅仅是一种语言性的表达模式，而且是主要的认知结构之一，通过它我们能够获得可以推理和理解的内在的有序的体验。[2]

在丹托看来，根据林德所述，“‘艺术’的必要条件（如果不是充分条件）是：(a) 使用某物体；(b) 来让某个原初陈述；(c) 可以在艺术世界的

① Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, 207-8.

② Johnson, *The Body in the Mind*, xiv-xv.

语境中被理解。……一旦某物被视为艺术品，它就成了一个阐释（interpretation）的主题。它就是因为这点而作为艺术品存在，一旦没有成为艺术品，它就失去了它的阐释，并变成了一个纯粹的事物。”（原文强调）①

我认为，物体的陈述及其阐释基本上都是美学性的，因为根据丹托所述，一个作品在艺术语境中成了艺术品，艺术被理解为自律性的，而且仅仅是因为它的自律性，艺术在意识形态、社会和政治的语境中行使了它的功能。用丹托自己的话来说，是“艺术理论的气氛”在传统上连接了美和一个作品的艺术地位。前者提供了艺术品的语境化或者阐释，并以一种微妙的方式揭示了它的难以用别的方法来辨别的美学特征。这个解释的过程是隐喻或者作为结构（the as structure）的运作。丹托自己研究隐喻的方法看起来不仅与约翰逊的方法一致，而且也与保罗·利科（Paul Ricoeur）的方法一致。利科在《隐喻和解释学的核心问题》（“Metaphor and the Central Problem of Hermeneutics”）中 a）将隐喻和文本视为互补的实体，并且 b）将隐喻看作一个美学整体、一件微型的作品，正如整个作品是一种延展了隐喻一样。利科提出了这个阐释模型，用来解释通过言语和非言语媒介所表达的文本，这些媒介在结构上相同，而且也是创造意义的方式。在这个方面，言语元素和感知元素是关联的［在认为（seeing as）的意义上］，并共同形成了想象的有意义结构。遵循这些原则，利科采用了一个双阶段的分析，将隐喻作为理解长文本或艺术品的引导工具。第一阶段是“解释”（explanation），第二阶段是“阐释”。解释是关于话语的含义，而阐释则是关注朝向指涉语境的意图导向。②

值得注意的是利科在《作为认知、想象和感受的隐喻过程》（“The Metaphorical Process as Cognition，Imagination，and Feeling”）中解释想象的角色的方式：

> 我想强调一种表语同化的特征，它可以支持我的主张，即隐喻过程所体现的关联重建提供了与康德的图式主义（schematism）的

① Lind，117－118.

② 参考 Paul Ricoeur，“Metaphor and the Central Problem of Hermeneutics”，in *Hermeneutics and the Human Sciences：Essays on Language，Action and Interpretation* （Cambridge：Cambridge University Press，1981），165－181.

一种典型的亲属关系。我指的是表语同化的矛盾性（paradoxical）特征……这个特征在于它呈现了关联某一个范畴的事实，其关联的方式也适于别的范畴。……对相似性的洞见是对在先前的不可兼容性与新的可兼容性之间的冲突的感知。"遥远性"（remoteness）存于"邻近性"（proximity）之中。看到相似种类（the like）就是不论差异而且通过差异而看到相同之处。……相应的，想象是这样的能力（ability），它通过同化来产出新的种类，并且不是在差异之上（above）产出，而是不论差异并通过差异而产出。……这就是想象在语言创新过程中的第一功能。想象还没有在其感官的类光学的方面被考虑，而是在其类言语的方面被考虑。然而，后者是前者的条件。……在成为一种消逝性的感知之前，影像是一个出现性的意义。①

我将尝试把利科的模型用于丹托的作为艺术作品的布里洛盒子的隐喻上，在我看来这包含了他研究美的方法。在"解释"的层面，在人们揭示美学特性的同时，在想象不论"布里洛盒子"与"艺术品"之间的差异并通过这种差异而产出了一种邻近性的同时，"主音不协调"变成了有意义的。在第一层面，这种邻近性显得很肤浅，即使对着原初的人工制品也是如此，并且它指的是现代艺术对其涉及的影响，正如丹托在2000年所描述的：

布里洛盒子的设计如此之好的一个原因是，它是由一个优秀的艺术家所完成的，他在抽象表达主义式微的60年代早期顺从了实践的商业艺术。这就是史蒂夫·哈维（Steve Harvey）……不管怎么说，他的布里洛盒子并不是一个简单的装布里洛板的容器，它是布里洛的一种视觉歌颂。这种盒子饰有两个红色波浪区域，由一个白色区分开，还有蓝色与红色的字母。红白蓝是爱国主义的颜色，因为波浪是水和旗帜的特质。这就连接了清洁与责任，并将盒子的一面转化为一种爱国卫生的旗帜。它给出了使用布里洛的两个相关联的原因。布里洛（Brillo）这个名字是用宣言性的字母B—R—I—L—L—O印出来的，辅音是蓝色，原音I和O是红色。这个词的本

① Paul Ricoueur, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", in *Philosophical Perspectives on Metaphor*, ed. Mark Johnson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981), 234—235.

> 身是仿拉丁语的，也就是“我闪耀!”(I shine)——它有着双重的意义，其中一个与被体现的意义的条件相一致。这个词传递了一种兴奋，被其他各种词所体现，广告宣传的习语就通过它们分布在盒子的表面，分布方式类似于将革命习语或者抗议习语用粗体绘制到顽固者所持的横幅和标语牌。……盒子传递了兴奋，甚至狂喜，并用自己的方式成了一种视觉修辞的杰作。……而那条美妙的白色，就像一条纯净的合流，在埃尔斯沃斯·凯利(Ellsworth Kelly)和莱昂·波尔克·史密斯(Leon Polk Smith)的故我坚决的抽象中有着一种艺术史的起源。它不可能在那场运动之前完成，该运动的清晰边缘给布里洛带来了某种明显的同时代性。①

沃霍尔所做的是从这个人工制品中制造一件美的艺术品，即创造作为艺术作品的布里洛盒子隐喻，布里洛盒子(brillo box)，用丹托的话来说，它在作品的内在层面体现了一种新的美学感官性，区分了沃霍尔和抽象表达主义：

> 那么艺术批评从何处出场呢？因为商业艺术在某种方式上是沃霍尔的艺术所关于的东西，所以艺术批评就出场了。他将一般世界视为具有美学意义的美，并极为崇拜哈维和他的英雄们所忽视或谴责的事物。他热爱日常生活的表面，罐装食品的营养和可预见性，平凡事物的诗性。②

在真正的阐释阶段，隐喻选择并组织了布里洛盒子的指涉或文化语境，我从“重访艺术世界”中引用如下：

> 让波普艺术流行的，是艺术作品所体现的意义属于当时的共同文化，因此它就好像是艺术的边界，一致的边界。电影明星、超市货架上的明星、体育世界的明星、连环画上的明星甚至在沃霍尔本人的情况中，艺术世界的明星，对于过着共同文化生活的任何人来说都能够立即辨认出来。艺术释放了对每个人有极大意义的定义了

① Arthur C. Danto, “Art and Meaning”, in *Theories of Art Today*, ed. Noel Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 2000), 136-137.

② Arthur C. Danto, “Art and Meaning”, in *Theories of Art Today*, ed. Noel Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 2000), 137.

> 他们的日常生活的符号。温暖、营养、秩序和可预见性都是由成堆的金宝汤罐头所体现出的深奥的人类价值。连环画框凝缩了我们儿时的幻想，并以图形的方式用它的彩色旗帜和鲜明轮廓体现了天真的视觉愉悦。艺术以某种深刻的方式显得保守，调和了过着体现在艺术品中生活的人与他们所过的生活（此处加以强调）。[①]

从黑格尔式的角度（丹托版本）来看，艺术品作为体现其意义但并不传递形而上的知识的象征表达，确实提供了对文化语境的一种理解。因而，它可以被视为一种具体的普遍性，形式/内容的区分在其中进入了美学判断的考虑，因此特定的内容或研究主题也被认为适于沃霍尔选定的媒介。

形式和内容在以体现的方式表达意义时相互依赖，在与这种相互依赖的密切关系中，丹托与黑格尔拥有着一种对艺术表达论而非表现论或形式论的共同偏好，正如那篇发人深省地定名为《艺术的终结》（“The End of Art”）的文章所凸显的那样。在这里，丹托沿着自己对艺术历时性的概念的阐释，从哲学的视角提出了艺术史的两种范式。他提到了艺术作为表征的概念，并指出“只要艺术哲学是通过感知对等技术的成功或失败来表述的，就难以获得让人感兴趣的一般艺术定义”。然后他以一种相当意外的方式继续，同时关注美的特性即感知的特性，以及它们在通过生成（*poiesis*）的手段而产出知识中的产出性角色，而不是在获得相似性中的角色：

> 我猜想，对我的历史论题的确证——即艺术为感知体验产出对等物的任务在19世纪末期20世纪早期从绘画和雕刻的活动转到了电影摄影学的活动上——存在于这样一个事实，即画家和雕刻家开始明显地放弃了这个目标，大约在叙事电影所有基本策略都到位的同时。……我觉得艺术发展史可以倒转：我们能够想象被投射的终结状态已经被获得，但现在不论原因为何，似乎有这样一个不错的点子，用推理暗示来替换感知对等物——可能是因为更大的价值被赋予了推理（等于理性）上，而不是感知上。[②]

另外一个历史模型，是艺术的和理论的，这就是艺术作为表达的模型。

---

① Danto，“The Art World Revisited”，in *Beyond the Brillo Box*，41.

② Arthur C. Danto， “The End of Art”，in *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York：Columbia University Press，1986)，99—100.

考虑到丹托本人对语言在意义体现中的角色的兴趣，他几乎自然地就要提到克罗齐：

> 这个描述是了不起的，因为它包含了感知对等物的理论，而且它预设了矛盾之处的存在，并将这些矛盾解释为由感受所导致。……因为克罗齐认为艺术是一种语言，而且语言是传达的一种形式，感受的传达，仅在作品能够展现感受是对什么客体而表达的程度上方可成功。[1]

艺术理论以及艺术朝向其历史终点的辩证发展，取得于自我反思性的阶段，这引自黑格尔的哲学。在这个方面，值得再次注意的是，即使是在这个例子中，当考虑到差异的时候，人们能够发现连接浪漫主义者与丹托的思路，因为正是在谢林对艺术和形而上学的反思中我们找到了黑格尔美学的根基：

> 对黑格尔做这样的解读是有可能的，即黑格尔宣称了艺术的哲学史在于它被终极地吸收到了其自身的哲学中，继而表明了自我理论化是一个真正的可能性，而且确保了存在着一种身份在于自我理解的某物。因此，在黑格尔看来是思维的一种神曲的历史的伟大戏剧，能够终结于自我启蒙的那一刻，而启蒙则在于其自身。艺术的历史重要性就存在于这样一个事实，即它使得艺术哲学成为可能而且变得重要。现在如果我们通过这些来看最近的过去，尽管它们看起来很宏伟，我们所看到的是越来越取决于理论，它外在于其所要理解的世界，因此在理解其客体的时候，它必须要理解自身。<u>但是这些晚近产物还体现了另外一个特征，那就是客体在它们的理论趋向无限的时候趋向于零，因此实际上在终点的一切只是理论。艺术在关于自身的一阵令人目眩的纯粹思想中最终蒸发，并好像仅仅成了其自身理论意识的客体</u>（此处加以强调）。[2]

对“艺术的终结”的专注肇始于沃霍尔的布里洛盒子，它被呈现为一个

---

① Arthur C. Danto, “The End of Art”, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), 101—102.

② Arthur C. Danto, “The End of Art”, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), 110—111.

艺术品，尽管它仅仅类似某种真实的事物。丹托在他《艺术哲学化》（*Philosophizing Art*）一书中回到了这个问题，并评论说他开始注意到这个问题的形式是关于一整个系列哲学问题的形式，比如认识论者所痴迷的问题，即将梦从醒的体验中区分，而这时根本没有关于这种做法的内在标准。[①]

这种情形，比如艺术的原始角色是为了提出一种声明而不是提供一种美的体验，体现了不少20世纪艺术创作的特点，其中最为人所知的当属马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）的雕塑《泉》。卡罗尔认为《泉》是“基于观念而不是基于体验的。人们可以从思考《泉》而不用去体验它来获得满足感，更不用说用审美的方式来体验它。人们可以读关于它的东西，并思考它，而不用知道它到底在形式上或者感知特性上长什么样”[②]。

这对于布里洛盒子也是一样，正如丹托在上面所解释的，它消解为纯粹的理论思想，并因此在实际上作为一个艺术客体而被消除。然而我认为，仔细看来，美在丹托本人思想中的角色并没有丢失，尤其是考虑到他的艺术定义的时候，即艺术是一种隐喻，能够使受众看到新的描述下的世界（艺术的世界）。是林德对艺术美学本质的研究方法为我们提供了对丹托理论的最佳阐释，因为他自己对美的研究方法提供了有关艺术品形式特征的概念，这些特征融合了纯粹自律性的特质即感知特质，以及其他用来创造被体现的意义的内在特征。如果我们能回想丹托对隐喻的诉求，向康德式图式的回归，以及后者通过“结合了感官之光和影像之完整的”[③]（观看）作为结构而创造意义的方式，我们就能更好地理解林德对丹托关于《泉》的分析的评论。理查德·林德评论道：

> 《泉》（*Fountain*）似乎取得了它的美学效应……它展示了一种布置，将我们的注意力引向两种对立的意义：(a) 令人厌恶的清除人类垃圾的功利主义手法的意义；以及（b）展览馆中陈列的崇高艺术客体的意义。这里我们调和相互排斥的意义的再一次失败引发了对原本可以简单熟悉地被认出的事物的一种再辨别。……同时，

---

① Arthur C. Danto, *Philosophizing Art: Selected Essays* (Berkeley: University of California Press, 1999), 5.

② Carroll, *Philosophy of Art*, 180－181.

③ Ricoeur *The Rule of Metaphor*, 213.

人们发现自己寻找线索，来解释这些最让人不确定的联系的有意合并。……不管杜尚的意义是什么，人们的注意力始终固定在一个复杂的现象上，其中意义和感官布置交互碰撞与融合，而且持续互引。[①]

我将进一步简要提及制度论的第二个实际上也是显著的变体——由乔治·迪基所发展，它提供了一个关于艺术的正统性的语境性定义，并因此将关于艺术性的问题移出了美的问题。然而，在近些年来，由于内在的发展，迪基的理论也为美作为艺术品的本质特征揭示出了一个出乎意料的潜力。这个转向标志着制度论的一个新的阶段，而且合理地证实了美向艺术理论的回归，所遵循的是后现代的反美学主义。这个范式转变由大卫·格雷夫斯所解释，他是一位多年来深入研究了制度论所有方面的哲学家。在他的文章《艺术与禅宗大师的茶壶：美学在艺术制度论中的角色》（“Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art”）中提到了艺术作为被体现的意义的概念，此前在制度论中只有丹托一人持有这个观点，尽管艺术世界的概念也被迪基所采用并加以了发展。然而，格雷夫斯认为艺术世界：

不仅仅是随机的次级系统的某种无形的团簇。它是一种具备结构的（*structured*）制度，承载着它的某种独特的逻辑。简单而言，这个逻辑是被体现的意义的逻辑。它由三个组成部分所表现：（1）物质材料，（2）观念或意义，以及（3）技术手段，所选定的媒介的材料（1）通过它而以某些方式被使用，这些方式可以算作体现（或尝试体现）所选定的艺术意识形态（2）。所以，丹托终究是正确的。迪基从未说过丹托是错的，但直到现在，他还仅仅关注艺术世界的框架，而不怎么关注在框架中能找到的东西。在研究了艺术世界的内在原理之后，人们会发现艺术世界的整体确实将艺术制定为被体现的意义。这本身就足以恢复美作为艺术事业的不可或缺的部分。如果艺术在本质上包含了意义的体现，而且体现的真正目的是向感官的呈现，那么美实际上就是艺术所不可或缺的，即使是在

① Lind，123.

制度性概念之下也是如此（此处加以强调）。①

值得注意，在格雷夫斯看来，美学特质首先是感知的特质，而且他将美定义为包含了“广义上理解的呈现给感官的事物”②。不过，他那令人信服的在美学上倾向于语境主义的定义，在美学主义思想的传统中移置了迪基的观点。格雷夫斯回到了语境方法所忽略的意义与艺术品“身体”（body）的基本关联之上，并提出了他自己对其所暗含的制度美学兴趣的阐释。根据这个阐释，除了传统理论的情况之外，被体现的意义是一种结论，而非一种假设。在格雷夫斯看来，在制度性概念之下，美学成了一种艺术哲学的一个规范性的因而也是稳定性的侧面。在这个方面，他的结论对我来说有力地证明了美的恒久持续：

> 在与后现代主义的争议中，我们可能承认意义是阐释，但我们并不需要承认身体是阐释。……一个人可能不知道一幅画的亮色是什么意思，但他确实看得到它们是亮的。因此，人们能够合理地（reasonably）将画作为一种媒介，来传递人们仅能够“看到”（see）的意义，并使用亮色来传递“亮的”（bright）意义。可以肯定的是，有许多方式来理解这点，我们已都见识过。美学会不断地充实这些问题，因为美学现在能够被作为一种稳定性的手段，穿梭于材料的合理使用以传递意义，将它们从不合理的使用中区分出来。因此，在命运的一种诡诈多变的扭转中，美学在激进阐释的时代，通过关注艺术作品的客观的（objective）呈现给感官的（addressed to the senses）特征以及作品的身体（body），稳定了艺术理论（原文强调）。③

① David C. Graves, “Art and the Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (2002): 345.

② David C. Graves, “Art and the Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (2002): 341.

③ David C. Graves, “Art and the Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (2002): 348.

结语

对习惯于用二者选一的方式思考的西方思维来说，中间性（in-betweenness）看似几乎不可思议。然而，四十多年来，界限（即区分性的事物）的概念，包括一系列相关的含义（从区分空间、生物和事物的物质界限，一直到范畴和概念图式之间的边界），都在认识论的意义上被替换为阈限（既区分又连接）的概念。这种在关注空隙（即形成中的空间）的同时对融合现象与领域的不断增长的兴趣，体现了范式上的一个转变，这对理论和文化实践的影响具有不可估量的关联性。有关现代主义和后现代主义之间复杂关系的研究也是围绕着这些变化中的视角进行的。

后现代主义的概念在这里被用作一个一般性的文化视野，包含了20世纪60年代之后的某种历史气氛和各种模式的理论方向。因此，按照二者选一的逻辑，在一个穿过20世纪70年代以及80年代早期的初始阶段，现代主义与后现代主义之间的关系被认为是紧张的，如果不是完全对立的话。按照汤因比（Toynbee）的区分，后现代主义（或者后现代性）被视为与现代主义（或现代性）的一种决裂，尽管该术语从一开始就带有某些歧义。正如多赫蒂所解释的：

> 在两个方面之间存在着一种张力，一方面是认为后现代是一种千禧太平的历史时期，它“在现代性之后”，我们或者已经进入该时期，或者即将进入；而另外一方面是意识到我们被迫无奈地生活于一种现在，并适应着一种特定的——有些人说“精神分裂性的”——气氛，因为承认了这个现在的特点是挣扎或者矛盾与松散。①

伊哈布·哈桑甚至走得更远。在他的文章《朝向一个后现代主义的概

① Docherty，3.

念》中，他确立了两个二分性的范式，即现代主义范式和后现代主义范式，同时借鉴许多领域的观点。然而，正如作者本人所评论的："二分法（是）不保险的，模棱两可的。因为差异会变化，会延迟，甚至会崩塌；任何一个纵向栏中的概念并不都是对等的，而转换与例外都大量存在于现代主义和后现代主义。"①

从哲学的观点来看，这个决裂一般被认为是一种激进模式的思想，包含了与启蒙运动遗产在理论原则和时间方面的争论。伊格尔顿（Eagleton）在其《后现代主义的幻象》（*The Illusions of Postmodernism*）一书中将这个概念缺口的主要原则总结如下：

> 后现代性是一种风格的思想，它怀疑古典的真理、理性、身份和客观性的概念，怀疑普遍进步或解放的观念，怀疑单一框架、宏大描述或者解释的终极基础。它反对这些启蒙运动的规范，认为世界是偶然的、无根基的、多样性的、不稳定的、不确定的，是一组不统一的文化或阐释……所以有些人会说，这种看待世界的方式有着真正的物质条件：它从西方的一种历史转向跃到了一种新的资本主义……后现代主义是一种风格的文化，它反映了这个划时代的改变的某种东西。②

然而，正如多赫蒂本人在展现该术语的内在的悬而未决的歧义时所强调的，即使是在最早的阶段，有一点也变得非常清楚，那就是在现代主义与后现代主义之间没有什么对立可被合理地维系。这就是为什么在后现代主义与现代主义这种表明文化裂隙并基于二元观的所谓对立的同时，人们也能够发现对一种事物的追寻，德斯蒙合理地将其描述为"中间"（between），恰是此时，他想起所有的哲学思考都始于"迷雾之中"（in the mist）：

> 这种自律性的自我决定的思考的理想可以被猛烈地批判。另外一个哲学实践是可防卫的，而且已被实施，它需要存在于复杂性的母体中，存在于与他者的交流中。我称之为哲学的中间性实践：在中间的一种存在，我们的思想就是在其中带着一种中间（metaxu）

---

① Hassan，152.

② Terry Eagleton，*The Illusions of Postmodernism*.（Oxford：Blackwell，1996），vii.

理性的意图。①

因此，尽管存在许多对立性以及让人眼花缭乱的随着学科变化而变化的意义，仔细看来，现代主义与后现代主义似乎既不是一组对立，也不是一个整合，而是一种断续性之中的矛盾连续性；或者用萨顿（Sutton）的话来说，它是一种秩序—无序的连续体，在观念、形式、客体和实践处于明确的概念和文化时期之间的空隙之处，呼唤着思想，并生成文明的价值。

比如，哈贝马斯在他著名的文本《现代性——一个未完成的工程》（1981）中，为辩护现代性工程所基于的启蒙运动理性而慷慨陈词，同时他提出：

> 我担心这些反现代性的观念以及少量的前现代性在另类文化圈正变得流行。当人们观察到德国政治党派内部意识转换的时候，一种新的意识形态转向（Tendenzwende）就变得可见了。而且它是后现代主义者与前现代主义者的结盟。②

1987年，卡里内斯库（Calinescu）在其初版于1977年的《现代性的五张面孔》（*Five Faces of Modernity*）一书的修订版中，增加了关于后现代主义的一章，这时的后现代主义已经通过某些“家族相似性”而被视为现代性的另外一张面孔，同时也是它们之间矛盾而又根深蒂固的相似性的基础。③ 这些相似性一方面证实了现代主义与后现代主义之间连续性的复杂形式，另一方面也揭示了后者在努力弱化现代性的哲学基础方面的一个基本失败。正如克劳瑟（Crowther）所解释的：

> 当代的相对主义鄙弃“启蒙运动工程”的普遍主义愿望，并确认价值系统的价值完全相对于产出这些系统的社会结构。然而，这包含了一种平等假设，它实际上带有巨大的普遍主义成分。价值系统的平等地位被认为牵涉了一种对差异的尊重，这要求少数的和边缘化的社会结构应该被保护，免受主流西方价值系统的全球化侵犯。然而，它仅仅是将自身的焦点缩小到对群体而非个体的关注，

---

① William Desmond, *Art*, *Origins*, *Otherness*: *Between Philosophy and Art* (Albany, NY: State University of New York Press, 2003), 4-5.

② Habermas, 108.

③ Paul Crowther, *Philosophy after Postmodernism*: *Civilized Values and the Scope of Knowledge* (London: Routledge, 2003), 2.

远未包含对启蒙运动工程的放弃。再有，一个普遍主义的特征被给予了单方面的强调，并似乎被呈现为某种激进的反基础主义的立场。如果这些是正确的，那么它们就表明后现代性根本不是人们常认为的那种巨大的决裂。事实上，我们现在正生活在——从文化的角度来看——可以被更好地描述为超现代性（supermodernity）的环境之中。……超现代这个术语也通过一个事实而得到了保证……即当代的相对主义在某种意义上是将此前被忽略的现代主义标准向单方面的全球性原则的过度缩小。这些并没有被视为（至少如此）新基础主义而是被认为与其对立，这个事实更加证实了现代性在当前所体现的“超”（super）的特点。它能够将自身呈现并定义为某种公认的不是其自身的事物。它吸收了对立面。[①]

本书也是一次尝试，通过关注浪漫主义者在延长并更新一种作为现代主义与后现代主义本质特征的美学主义思考方面所扮演的角色，来挑战有关文化决裂和概念决裂的老观点，并给论题加以重新定位，以提出一个连续性的视野。通过（via）德国哲学传统（主要涉及语言和文学在追寻真理中的关联）而对浪漫主义工程所产生的兴趣，成了跨学科研究的一个源头，并在当代思想中产生了富有成果的对话。

这个论题围绕着艺术作为意义被体现的象征形式的定义，融合了一个美学的和符号学的视角。在这个视野的中心，存在着浪漫主义的艺术概念。艺术是一种象征，正是通过其不及物的自足性的本质，创造了与世界的无限关联。这个观点关注的是这样一个矛盾关系，即为自身而存在的事物和仅仅通过语境化与再语境化而存在的事物之间的阈限。本书从美学的视角出发，提出对艺术品定义中自律论和语境论之间关系的新的理解，前者是现代主义的标志，后者是后现代主义的标志。象征所打开的符号学视角也以一种独特的方式关联了艺术符号的本身具有目的和目的外在的本质，正如浪漫主义所认为的那样。“意义的体现”的话题非常有趣，因为它是两种明显对立的方法的公分母，而且也见证了二者之间的意外合流，即表达论（术语艺术批评中的现代主义趋向）与制度论（20 世纪 60 年代之后被广义地视为后现代思想的拥护者）之间的合流。

---

① Paul Crowther, *Philosophy after Postmodernism: Civilized Values and the Scope of Knowledge* (London: Routledge, 2003), 2.

在一开始，艺术品的美的维度即自律的维度（包含形式的、形式主义和形式特性）以及政治的维度即语境维度标志着现代主义与后现代主义之间所谓的决裂。然而，根据本书所提出的基本假设，它们的关系并不能通过明显的边界来看，而是要通过基于美学主义思想的开放阈限来看，艺术作为意义被体现的象征形式的定义正是源自于此。

浪漫主义思想因此为我们提供了一个意外的视角，来思考现代主义与后现代主义之间的非线性关联，表达论和制度论之间仍然被忽略的关联，以及它们对"意义的体现"原则的使用。

在我看来，似乎我们生活在一个阈限时期，带有一种对"既非"它曾是（"neither" what-it-was）"也非"它将是（"nor" what-it-will-be）的敏锐感知；而且多数情况下，已经对"各种主义"（isms）与"各种后"（posts）变得极为厌倦。当我们问自己关于理论的未来时，浪漫主义对诗歌作为哲学所具有的拯救力量的信念也许能将我们带回到西方文明被遗忘的源头。

20世纪最后十年目睹了批评和艺术理论的一次主要变化，用《美学与艺术批评期刊》（*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*）的话来说，它再一次重新发现了"美是重要的"。值得一提的是，尽管这个转变包括了所有的艺术领域，但它是从文学理论和文学文本开始的，它们再一次地被揭示为艺术理论的偏爱模型。在这里，我仅提出几本书的例子，这些书几乎是随机选择的，它们出版于不同的领域，主要话题是美的回归。

《美与批评家：文化研究时代的美学》（*Beauty and the Critic: Aesthetics in an Age of Cultural Studies*，1997）的编者詹姆斯·索德霍尔姆（James Soderholm）谴责了导致文学独特习语和特别成就的忽略的制度化做法：

> 我这一代的大多数批评家（20世纪80年代的本科生）所接受的训练让他们认为世界和文本的世界需要我们最努力的解密行动。但是这种分析文学的方法本身就变成了一种错误的意识，充满了关于阶级斗争的多为学术性的焦虑，苦恼于处置不当的复仇，并奇怪地受到它所分析的文化产物本身的欺骗。最初煽动性的研究模式现在似乎是一组理性常规的行为，为了表现在诗歌或艺术中没有任何

东西能够在我们的权力意识形态和历时性理论之外成为可能。[1]

在另外一本名为《美学与意识形态》(*Aesthetics and Ideology*，1994))的文集中，乔治·莱文(George Levine)的文章《美的重申》(“Reclaiming the Aesthetic”)以同样的评论开篇，并强调对“文学”作为一个范畴的模糊以及对语境主义导向的批评的偏见“导致了将文学约减同化为意识形态或者导致了一种抵抗性的含义，即文学与政治彼此应该毫不相干”[2]。接着，他回到了美的本质含义和功能上，同时强调这个术语的广义：

> 最终……我认为本书在强推美的概念重构方面能做的最重要的事情，就是将钟摆朝着形式元素推回。长期以来，在文学知识分子完成他们对新批评的过度之处的反应的同时，这些元素一直都被贬低。这里所收集的文章的主题之一就是“形式”的重要性。实际上，本书是对一种新的形式主义的呼吁，这种新的形式主义认同形式的意识形态启示，尽管它同时也以在普通人看来貌似纯粹“形式主义”的方式来重视和思考文本的微妙之处。……文学的形式特性，那些与其美学特性最直接关联的元素，正是坚决意识形态批评所扬言要排除的东西。[3]

后来，迈克尔·P. 克拉克(Michael P. Clark)介绍了一本文集，书名发人深省：《美的复仇：文学在今日理论中的地位》(*Revenge of the Aesthetic*：*The Place of Literature in Theory Today*，2000)。他为我们提供了从第二次世界大战至今的文学理论中主要趋势的可靠历史，得出结论为语境主义实践引致了一种文本概念和意义概念，即文本是“透明”，而意义则外在于文本。始于对结构性终结的结构批判，朝向历史问题和意识形态问题的马克思主义批评，对本文的形式或美学特点的兴趣被替换为新种类的批评，关注公开超话语性的问题，比如后殖民理论、文化研究和性别批评。然而，根据克拉克所述，“美的复仇”能够在后结构主义的实践中看到，这些

---

① James Soderholm, ed., *Beauty and the Critic*: *Aesthetics in an Age of Cultural Studies* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997), 2.

② George Levine, ed., *Aesthetics and Ideology* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994), 1.

③ George Levine, ed., *Aesthetics and Ideology* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994), 1, 23.

实践（我想说是一种浪漫主义的方式）提出了艺术品与世界之间的交互性，这实际上意味着看待世界的一种美学方法：

> 这种通过美学特征来看待世界的倾向并不是新的：沃尔特·本杰明（Walter Benjamin）在50多年前就描述了将传统形式特征如连贯性和同一性向世界的策略性强加，他将此强加的行为描述为纳粹政治的一个本质特点。当然，近期文化研究的公开政治性价值完全与法西斯议程的强迫一致性完全相反。……以文化批评的名义对美学的反抗因此可以被解读为作品和世界向不可调解的反面进行的想象投射的产物，实际上它们的明显对立在这时是由文学文本的象征性特点所产生的，文学文本的地位在作品向世界的附属化过程中受到了争夺（此处加以强调）。[1]

因此，美回来了。实际上，正如我在本书中所尝试展现的，根据艺术作为意义之体现的定义，它似乎从未离开过。

这种恒久性主要是浪漫主义理论的结果，尽管它受到过某些人的辩驳或其他人的遮蔽。用鲍维的话来说，正是艺术品作为象征或者象征性形式的浪漫主义定义，因而还有它对语言的依赖，以及美学和符号学之间的独特合流，为我们提供了美学必要和阐释必要之间的合流，或者自律论和语境论之间的合流。而且，也许浪漫主义的遗产存在于这样的意识中，即它们一劳永逸地将美的必要性确立为人类体验的一个决定性的基础。那么就让弗里德里希·席勒来作总结词吧：

> 因此，文化的最重要的任务之一就是使人服从于形式，甚至在他纯粹的物质生命中也是如此，并在美的领域能够延伸到的范围内使他具有美，因为道德条件在美的领域能够延伸到的范围内只有从美中才能发展出来，因为道德条件只有从美中不是从物质条件中才能发展出来。……那么在这里，人已经必须在物质生命的中性领域开始他的道德生命；即使是在他的被动状态下，他也必须开始自己的自发性，即使是在他的理性自由的感官局限中也是如此。他必须已经将其意志的法则强加给他的意向；他必须，如果您允许我这样

[1] Michael P. Clark, ed., *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today* (Berkeley: University of California Press, 2000), 10.

来表达的话，在物质的边界之内与物质玩战争游戏，因此他可以免除在自由的神圣土壤上来与这个可怕的敌人战斗；他必须学会更加高贵地（nobly）来渴望（desire），不会被迫高尚地（sublimely）去希望（will）。这是由美学文化所完成的，并在它向外给予的形式中揭示了内在的生命，美学文化使得一切这样的事物服从于美的法则：在这些事物中，自然法则和理性法则都不约束人的自由选择。[①]

① Fr. Schiller，110－112.

参考文献

Abrams, Meyer H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press.

Alperson, Philip A., ed. 1992. *The Philosophy of the Visual Arts*. New York: Oxford University Press.

Anderson, James C. 2000. Aesthetic Concepts of Art. In*Theories of Art Today* (pp. 65－92), edited by Noel Carroll. Madison: University of Wisconsin Press.

Barnard, Philip, and Cheryl Lester. 1988. Translators' Introduction: The Presentation of Romantic Literature. In *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism* (pp. vii－xx), edited by Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. Albany, NY: State University of New York Press.

Beardsley, Monroe C. 1966. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*. New York: The Macmillan Company.

Behler, Ernst. 1993. *German Romantic Literary Theory*. New York: Cambridge University Press.

Berndtson, Arthur. 1969. *Art, Expression, and Beauty*. New York: Holt, Rinehartand Winston.

Blocker, H. Gene. 1979. *Philosophy of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.

Bowie, Andrew. 1997. *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*. London: Routledge.

Brand, PegZeglin. 1999. Symposium: Beauty Matters. *The Journal of Aestheticsand Art Criticism* 57 (1):1－10.

Cahoone, Lawrence E., ed. 1996. *From Modernism to Postmodernism: An*

Anthology. Cambridge, MA: Blackwell.

Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press.

Carlson, Allen. 1976. Environmental Aesthetics and the Dilemma of Aesthetic Education. *Journal of Aesthetic Education* 10 (2):69—82.

Carroll, Noel. 1999. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge.

———, ed. 2000. *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press.

Cassirer, Ernst. 1972. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven, CT: Yale University Press. Original edition, 1944.

———. 1972. *La Philosophie des formes symboliques*. Paris: Editions Minuit.

Clark, Michael P., ed. 2000. *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*. Berkeley: University of California Press.

Collingwood, Robin George. 1938. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.

Copleston, Frederick. 1963. *A History of Philosophy*. Vol. VII, Modern Philosophy. New York: Doubleday.

Croce, Benedetto. 1970. *Esteticaprivita ca ştiinta a expresieişi lingvistica generala. Teoriaşiistorie*. Bucureşti: Univers.

———. 1992. *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General*. Translated by Colin Lyas. Cambridge: Cambridge University Press. Original edition, 1902.

———. 1995. *Guide to Aesthetics*. Translated by Patrick Romanell. Indianapolis, IN: Hackett. Original edition, 1913.

Crowther, Paul. 2003. *Philosophy after Postmodernism: Civilized Values and the Scope of Knowledge*. London: Routledge.

Danto, Arthur C. 1964. The Artworld. *The Journal of Philosophy* 61 (19):571—584.

———. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

———. 1986. The End of Art. In *The Philosophical Disenfranchisement of Art*(pp. 81—116). New York: Columbia University Press.

———. 1990. *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*. New York:Farrar, Straus & Giroux.

———. 1992. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

———. 1996. From Aesthetics to Art Criticism and Back. *The Journal of Aestheticsand Art Criticism* 54 (2):105—115.

———. 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

———. 1998. The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory* 37(4):127—143.

———. 1999. *Philosophizing Art: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.

———. 2000. Art and Meaning. In *Theories of Art Today* (pp. 130—140), edited by Noel Carroll. Madison: University of Wisconsin Press.

Davies, Stephen. 1991. *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press.

Desmond, William. 1986. *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*. Albany, NY: State University of New York Press.

———. 2003. *Art, Origins, Otherness: Between Philosophy and Art*. Albany, NY:State University of New York Press.

Dickie, George. 2000. The Institutional Theory of Art. In *Theories of Art Today*(pp. 93—108), edited by Noel Carroll. Madison: University of Wisconsin Press.

Docherty, Thomas, ed. 1993. *Postmodernism: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Eagleton, Terry. 1996. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell.

Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana

University Press.

———. 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.

Falck, Colin. 1994. *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-Modernism*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Furst, Lilian R., ed. 1980. *European Romanticism: Self-Definition. An Anthology*. London: Methuen.

Gaut, Berys. 1998. The Ethical Criticism of Art. In *Aesthetics and Ethics: Essaysat the Intersection* (pp. 182—203), edited by Jerrold Levinson. Cambridge:Cambridge University Press.

Gobbers, Walter. 1995. Modernism, Modernity, Avant-Garde: A Bilingual Introduction. In *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts* (pp. 3—16), edited by Christian Berg, Frank Durieuxand Geert Lernout. Berlin & New York: Walter de Gruyter.

Graves, David C. 2002. Art and the Zen Master's Tea Pot: The Role of Aestheticsin the Institutional Theory of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (4):341—352.

Gusdorf, Georges. 1982. *Fondements du savoir romantique*. Paris: Payot.

Habermas, Jürgen. 1993. Modernity-An Incomplete Project. In *Postmodernism:A Reader* (pp. 98—109), edited by Thomas Docherty. New York: Harvester Wheatsheaf.

Hammermeister, Kai. 2002. *The German Aesthetic Tradition*. New York: Cambridge University Press.

Haskins, Casey. 1998. Autonomy: Historical Overview. In *Encyclopedia of Aesthetics*(pp. 170—174), edited by Michael Kelly. New York: Oxford University Press.

Hassan, Ihab. 1993. Toward a Concept of Postmodernism. In *Postmodernism: A Reader* (pp. 146—156), edited by Thomas Docherty. New York: Harvester Wheatsheaf.

Hermerén, Göran. 1988. *The Nature of Aesthetic Qualities*. Lund: Lund UniversityPress.

Hilmer, Brigitte. 1998. Being Hegelian after Danto. *History and Theory*

37(4):71—86.

Holub, Robert C. 2001. Modernism, Modernity, Modernization. In *Cambridge History of Literary Criticism* (pp. 277 — 287), edited by Christa Knellwolf and Christopher Norris. Cambridge: Cambridge University Press.

Horne, Haynes. 1997. The Early Romantic Fragment and Incompleteness. In *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings* (pp. 289 — 310), edited by Jochen Schulte — Sasse et al. Minneapolis: Universityof Minnesota Press.

Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* Chicago, IL: University of Chicago Press.

———, ed. 1981. *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jones, Peter. 1972. A Critical Outline of Collingwood' s Philosophy of Art. In *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood* (pp. 42—67), edited by Michael Krausz. Oxford: Clarendon Press.

Kant, Immanuel. 2000. *The Critique of Judgment*. Amherst, NY: Prometheus Books. Original edition, 1790.

Kemp, Gary. 2003. The Croce-Collingwood Theory as Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2):171—193.

Krausz, Michael, ed. 1972. *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood*. Oxford: Clarendon Press.

Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy, eds. 1988. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Albany, NY: State University of New York Press.

Langer, Susanne K. 1951. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

———. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.

———. 1957. *Problems of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.

Larrissy, Edward, ed. 1999. *Romanticism and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Levine, George, ed. 1994. *Aesthetics and Ideology*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Levinson, Jerrold, ed. 1998. *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.

von Leyden, Wolfgang. 1972. Philosophy of Mind: An Appraisal of Collingwood's Theories of Consciousness, Language, and Imagination. In *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood* (pp. 20—41), edited by Michael Krausz. Oxford: Clarendon Press.

Lind, Richard. 1992. The Aesthetic Essence of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (2): 117—129.

Lyas, Colin. 1992. Translator's Foreword. In *The Aesthetic as the Science of Expressionand of the Linguistic in General* (pp. xvii—xxvi), by Benedetto Croce. Cambridge: Cambridge University Press.

Margolis, Joseph, ed. 1987. *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readingsin Aesthetics*. 3rd ed. Philadelphia: Temple University Press.

Michel, Andreas, and Assenka Oksiloff. 1997. Romantic Crossovers: Philosophyas Art and Art as Philosophy. In *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings* (pp. 157—179), edited by Jochen Schulte-Sasse et al. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mukarovsk? , Jan. 1970. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Novalis (Friedrich von Hardenberg). 1997. Soliloquy (1798). In *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings* (pp. 145—146), edited by Jochen Schulte-Sasse et al. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Orsini, Gian N. G. 1961. *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Osborne, Harold. 1970. *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*. New York: Dutton.

Peckham, Morse. 1986. *The Birth of Romanticism*, 1790—1814. Greenwood, FL: Penkevill Publishing Company.

Pompa, Leon, ed. 1982. *Vico: Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rader, Melvin, ed. 1960. *A Modern Book of Esthetics: An Anthology*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Ricoeur, Paul. 1981. Metaphor and the Central Problem of Hermeneutics. In *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation* (pp. 165 – 181. Cambridge: Cambridge University Press.

——. 1981. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. In *Philosophical Perspectives on Metaphor* (pp. 228 – 247), edited by Mark Johnson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

——. 1986. *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. London: Routledge & Kegan Paul. Original edition, 1977.

Romanell, Patrick. 1995. Translator's Introduction. In *Guide to Aesthetics* (pp. vii—xxviii), by Benedetto Croce. Indianapolis, IN: Hackett.

Santayana, George. 1955. *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*. New York: Dover Publications. Original edition, 1896.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1978. *System of Transcendental Idealism*(1800). Translated by Peter Heath. Charlottesville: University Press of Virginia.

——. 1989. *The Philosophy of Art*. Translated by Douglas W. Stott. Minneapolis: University of Minnesota Press. Original edition, 1804.

Schiller, Friedrich. 1954. *On the Aesthetic Education of Man*. Translated by ReginaldSnell. London: Routledge & Kegan Paul.

Schlegel, August Wilhelm. 1965. *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Translated by John Black. New York: AMS. Original edition, 1815.

——. 1997. Theory of Art (Selection). In*Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings* (pp. 194—225), edited by

Jochen Schulte-Sasse et al. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schlegel, Friedrich. 1968. *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. Translated by Ernst Behler and Roman Stuc. University Park, PA: Pennsylvania University Press.

———. 1997. Introduction to the Transcendental Philosophy. In *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings* (pp. 240—267), edited by Jochen Schulte-Sasse et al. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schulte-Sasse, Jochen. 1997. General Introduction: Romanticism ' s Paradoxical Articulation of Desire. In *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings* (pp. 1—43), edited by Jochen Schulte-Sasse et al. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schulte-Sasse, Jochen, Haynes Horne, Andreas Michel, Elizabeth Mittman, Assenka Oksiloff, Lisa C. Roetzel, and Mary R. Strand, eds. 1997. *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sheppard, Anne. 1987. *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*. New York: Oxford University Press.

Shusterman, Richard, ed. 1989. *Analytic Aesthetics* Oxford: Blackwell.

Silverman, Hugh J., ed. 1990. *Postmodernism: Philosophy and the Arts*. London: Routledge.

Soderholm, James, ed. 1997. *Beauty and the Critic: Aesthetics in an Age of Cultural Studies*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Stecker, Robert. 1997. *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Stolnitz, Jerome. 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton Mifflin Co.

Todorov, Tzvetan. 1982. *Theories of the Symbol*. Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.

Tolstoy, Leo N. 1960. *What Is Art?* Translated by Aylmer Maude. Indianapolis: Bobbs-Merrill. Original edition, 1896.

Waugh, Patricia, ed. 1992. *Postmodernism: A Reader*. London: Edward

Arnold.

———. 1992. *Practising Postmodernism/Reading Modernism*. London: Edward Arnold.

Wellek, René. 1955. *A History of Modern Criticism*, 1750—1950. Vol. 2, The Romantic Age. Cambridge: Cambridge University Press.

Wicks, Robert. 1994. *Hegel's Theory of Aesthetic Judgment*. New York: Peter Lang.

Wolterstorff, Nicholas. 1987. Toward an Ontology of Art Works. In *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics* (pp. 229—252), edited by Joseph Margolis. Philadelphia: Temple University Press.

———. 1989. Philosophy of Art after Analysis and Romanticism. In *Analytic Aesthetics* (pp. 32—58), edited by Richard Shusterman. Oxford: Blackwell.

Ziarek, Krzysztof. 2002. The Social Figure of Art: Heidegger and Adorno on the Paradoxical Autonomy of Artworks. In *Between Ethics and Aesthetics: Crossing the Boundaries* (pp. 219—237), edited by Dorota Glowacka and Stephen Boos. Albany, NY: State University of New York Press.

译后记

2014 年的暑期非常充实，没有去旅行，而是沉浸在翻译之中。其中就包括马德琳·谢赫特写的这本《符号学与艺术理论：在自律论和语境论之间》。

全书的焦点可以简要地概括为“美的回归”。作者选取了一个独特而明确的切入点，那就是作为“意义之体现”的艺术作品本身。从这个视角出发，她探讨了自律论和语境论之间的对立统一，深入地剖析了现代主义与后现代主义之间纷繁复杂的关系，并得出结论：二者之间并没有绝对清晰的界限，相反，它们是开放性的阈限。本书通篇有一个清晰的广义主张，那就是美在艺术理论中的恒久存在。作者认为浪漫主义实际上就是现代主义和后现代主义之间的一座桥梁，其关注点正是“艺术作为体现意义的美学实体”。从现代艺术理论的角度来说，本书为我们提供了一个理解自律论（现代主义）艺术哲学和语境论（后现代主义）艺术哲学之间连贯性的良好契机，同样也明示了一种研究范式的转变，那就是“美的回归”，即“在自律论和语境论之间的一次往返旅程”。

译过书的同行都明白一个道理：翻译并非简单的语言转换，它实际上也是某种创作，一种戴着镣铐的舞蹈。虽然在内容架构上并不像创作一本书那样需要绞尽脑汁地去构思或信马由缰地去想象，但翻译同样是一个挑战思维、语言和修辞的冒险之旅，无时无刻不在构思、想象、批评和驳论。从某种程度上说，翻译甚至比创作还要难，因而也是一个极富价值的过程。

本书的翻译要感谢四川大学赵毅衡先生的信任与支持；在符号学理论的探索方面，要特别感谢南京师范大学张杰教授、康澄教授与香港岭南大学丁尔苏先生的关爱与指导；同时也要感谢原作者马德琳·谢赫特所提供的相关材料与帮助，是他们让这本书的翻译变得容易很多。

余红兵

2014 年 8 月 8 日　于南师随园

符号学译丛

2014—2015年出版目录：

皮尔斯著，赵星植译：《皮尔斯:论符号》

托多罗夫著，方芳译：《奇幻文学导论》

克里斯蒂娃著，张颖译：《诗性语言的革命》

佩特丽莉著，周劲松译：《符号疆界：从总体符号学到伦理符号学》

库尔、马格纳斯编，彭佳、汤黎等译：《生命符号学：塔尔图的进路》

埃诺、贝雅埃编，怀宇译：《视觉艺术符号学》

宇波彰著，李璐茜译：《影像化的现代—— 语言与影像的符号学》

韦尔南著，曲辰译：《符用学研究》

莫利涅著，刘吉平译：《符号文体学》

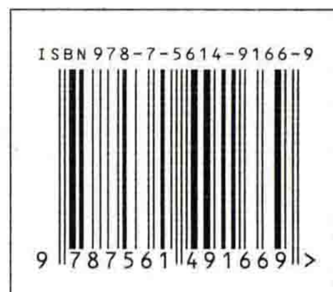
贝尔金著，魏全凤译：《馈赠的社会符号学》

艾赫拉特著，文一茗译：《电影符号学：皮尔斯与电影美学》

谢赫特著，余红兵译：《符号学与艺术理论—— 在自律论和语境论之间》

文内尔著，魏伟译：《坠落的体育英雄、传媒与名流文化》

2016—2018年出版目录（略）



ISBN 978-7-5614-9166-9

定价：45.00元